

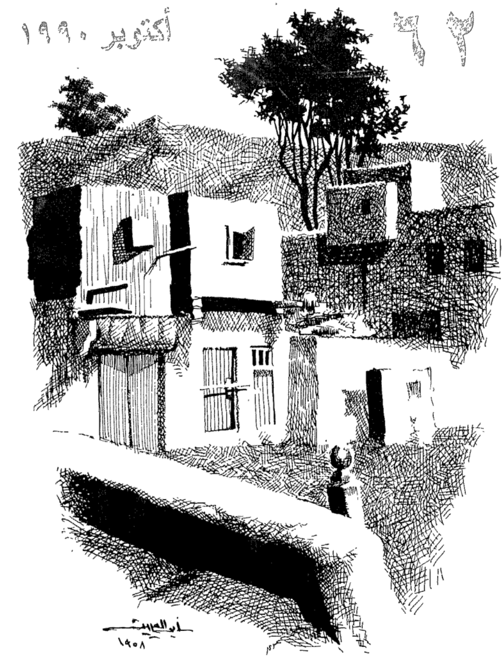
حوار مع فاروق حسني و المثقفين حول :

السياسة الثقافية في مصر

٦٢

أكتوبر ١٩٩٠

آخر لقاء مع : غائب طعمة فرمان / جيلي عبد الرحمن



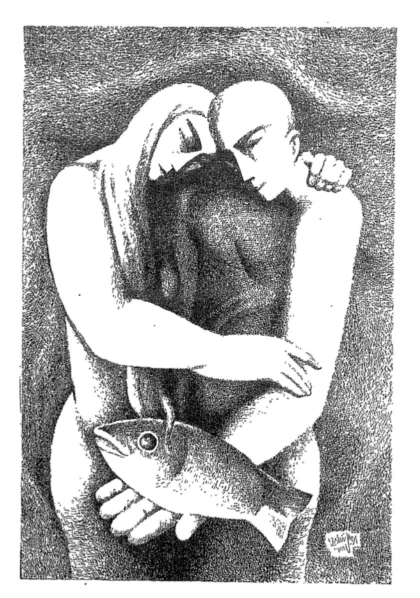
لويس عوض وداعاً : قراءة في فقه اللغة العربية

أدب ونقد

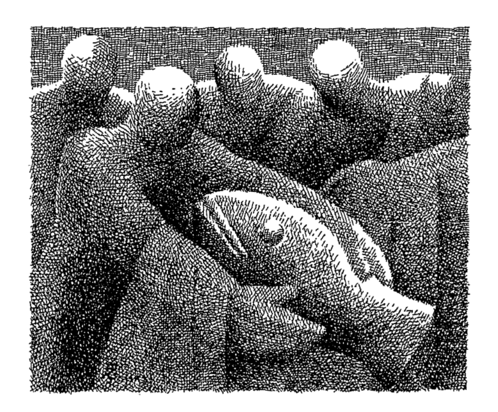
مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى



السنة السابعة/ اكتوبر ١٩٩٠/ العدد ٦٢/ تصميم الغلاف للفنان يوسف شاكر/ الرسوم
الداخلية مهداة من الفنان جميل شفيق



المراسلات: مجلة أدب ونقد/٢٣ ش عبد الخالق ثروت القاهرة/ت ٣٩٣٩١١٤

الاشتراكات: (لمدة عام) ١٢ جنيها/ البلاد العربية ٥٠ دولار/ أوربا وامريكا ١٠٠ دولار

المقالات التي ترد للمجلة لاترد لاصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

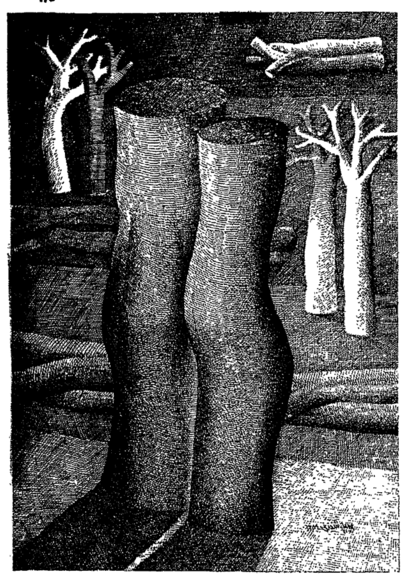
اعمال الصف التنفيذ نعمة محمد على/ صفاء سعيد (مجلة اليسار)

رئيس مجلس الادارة

لطفى واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش



مدير التحرير: **حلمى سالم**

سكرتير التحرير: **ابراهيم داود**

فى هذا العدد:

استراتيجية للترويض والالحاق

فريدة النقاش

نود أن نكسبك أيها القارئ العزيز الى صفنا فى هذا العدد، ويحدونا بعض الثقة فى أننا سنفعل إذا ماقرأت العدد كله دفعة واحدة.

ونرجو أن يكون جهدنا قادرا على جذب اهتمامك حتى النهاية، اذ نعتقد أنه عدد متكامل حاولنا فيه أن نلم بمسأله الثقافة ودور الدولة فيها ورأى المثقفين فى هذا الدور، وحاولنا أن نستطلع عشوائيا رأى المواطنين العاديين بعد أن حاورنا الوزير المسؤول فأخفى أكثر مما أظهر، وحين وضعنا المادة المتوفرة أمامنا خاطرنا ببعض. الرضا عن أنفسنا، وتمنينا أن تصحبنا فى هذه الرحلة الشاقة والممتعة بزواياها المتعددة، بالافراح الصغيرة للشعراء والقصاصين

ان العدد الذى نبدأه بحديث الوزير ونختمه بمهرجان سينما الطفل وكلمة تحية الى المفكر الراحل فؤاد مرسى يكاد أن يمسك بالأطراف الرئيسية فى قضية الثقافة.

وأول مايلفت النظر فى حديث الوزير الذى بدا كما لو ان الزميل «ابراهيم داود» يطارده، هو الهروب من الأسئلة. ولما استكملنا التحقيق بسؤال المثقفين والمواطنين العاديين تبين لنا أن الهروب ليس مسألة شخصية بل هو بالأحرى عملية هروب تمارسها الطبقة ككل من ذاتها، وهى تبدو كالتلميذ البليد الذى يؤجل واجباته يوما بعد الآخر ليجد نفسه ذات صباح أمام الامتحان الصعب فيواجه الاخفاق الأكيد.

وهروبا من ذاتها وواجباتها لاتطرح الطبقة السائدة الآن فى مصر لاصورة لذاتها ولاترتيبا لأولويات واجباتها: ففى الأولى تسعى للتزويق ولابراز حليها وزينتها الخارجية: الأوبرا، وقصور

الفنون، ترميم بعض الاثار، واقامة المهرجانات الصاخبة التى يفضح المثقفون حقيقتها الدعائية.

وفى الثانية- أى الواجبات - تزيح عن كاهلها- بل وعن وعيها- أهم هذه الواجبات على الاطلاق: أى الخلاص من تبعيتها للامبريالية، لأنها اذا لم تتقدم بجرأة لهذا الخلاص فسوف تظل تدور فى الحلقة المفرغة من هروب لهروب أكبر لتجد نفسها ذات يوم أمام الامتحان الكبير.. ويالة من إمتحان.

تمارس الطبقة ضد الشعب ماتمارسه الأمبريالية ضدها هى، أى تقليم الأظافر والترويض والالحاق والحشر فى ذلك القالب المحدد والمسموح به. وليس أدل على ذلك فى ميدان النشاط الثقافى من أن هذا البناء المادى الضخم الذى أنشاته الحكومات المتوالية ليكون قاعدة لنشاط ثقافى عارم ومتجدد وهو شبكة قصور وبيوت الثقافة قد خضع بصورة شبه محكمة لقبضة الأمن من جهة، والبيروقراطية من جهة أخرى فاصبحت فى غاليتها مرتعا للعنكبوت والمخبرين، وتحولت فى بعض الأحيان الى صالات للأفراح . وكان أن نشأت السدود بين الثقافة الجماهيرية والجماهير، اى بين المؤسسة ومنتجى الثقافة الحقيقيين، لان الثقافة فى مجمل فكر اليسار ليست عملية الانتاج الفكرى والفنى التى يقوم بها المثقفون فقط ولكنها أيضا اسهام المنتجين كافة من صناع وزراع فى صناعة الحياة، أى تأسيسهم للقيم والفضائل وخلقهم للنسيج الحى للمجتمع كله بالعمل لانتاج ثروة الوطن.

تجاهل الوزير فى رده العمومى الطابع على سؤال الزميل «ابراهيم داود» له حول دور الرقابة الذى تقوم به المؤسسات الدينية وخاصة الأزهر، تجاهل أن معركة حرية الفكر التى تتواصل حتى الآن فى بلادنا لقرنين كاملين من الزمان هى واحدة من المعارك التى كان يتعين على الطبقة البورجوازية المصرية أن تحسمها نهائيا لو شاءت حقا أن تستكمل هى دورها فى بناء الدولة القومية المصنعة واطلاق امكانياتها العقلية والروحية دون قيود.

وأقر الوزير، ممثلا لهذه الطبقة فى نزعتها التلفيقية والانتقائية، أنها قد قبلت وسوف تظل قابلة لزمن طويل يتجاور وليس تجادل ولاتفاعل كل المؤسسات التقليدية مع المؤسسات العصرية الذى لابد تاريخيا أن ينتهى بانتصار الأخيرة- أى الجامعة والمعمل والحزب -على المؤسسة الدينيه ،بل أكثر من ذلك قبلت بقص أجنحة «العصرى» لصالح« التقليدى» الذى أخذ يتحكم فى قدرة الأول على التحليق، ويمكننا أن نقول ونحن مرتاحو الضمير أن المعركة التى كان طه حسين قد بدأها فى الربع الأول من هذا القرن مع مؤسسة الأزهر ماتزال مفتوحه، بل ان بعض ما انجزته الحركة الليبرالية فى بدايتها قد ذهب أدراج الرياح وأصبحت حرية الفكر وافلاته من قبضة المؤسسة الدينية فى موقف أكثر حرجا الآن دون أن تتقدم الطبقة لاستنقاذها، وأصبحت المهمة ملقاه برمتها على عاتق تحالف طبقى جديد هو خارج السلطة ولايملك الآن الاشجاعة البحث والكشف، بينما تتقاسم هى وجناحها الدينى أدوات صياغة الوعى على نطاق واسع، وتحدد دورها بافق حاجاتها الآنية، فيسترضى الشق المدنى منها شقها الدينى، وان كانا أحيانا ما يشتبكان اشتباكا


فاروق حسني

داميا حول المغانم والحدود المقرره لكل منهما فى اتفاق ضمنى صامت يحدث أن يخرقه أحدهما لسبب أو لآخر.

نحن نعرف أن تحقيقنا هذا لايزال ناقصا، لأننا لم نعالج قضية التعليم :سياساته، وستراتيجياته وآثاره، باعتبارها قضية ثقافية جوهرية، ونذكر أن طه حسين حين شاء فى نهاية الثلاثينيات أن يضع خريطة «لمستقبل الثقافة فى مصر» جاءت غالبية فصول الكتاب لتعالج مشكلات التعليم فالتعليم فى بلدنا ليس قضية مفروغا منها كماهو الحال فى البلدان الرأسمالية المتقدمة او فى العالم الاشتراكى حيث أنجزت الطبقات السائدة مهماتها الأولية.

ونحن نعرف أن بعض شروط صندوق النقد الدولى لعقد اتفاقياته مع حكومة مصر لاقراضها من جديد، تنص صراحة على ضرورة تخلص الدولة من مجانية التعليم التى أخذت تتراجع بالفعل، ولم يعد التعليم فى مصر مجانيا وهو مايحول بين الطبقات الكادحة وحقها الدستورى فى تعليم أبنائها ويقلص بالتالى قاعدة الثقافة ويحرم دائرة تتسع تدريجيا من ثمارها.

ولابد أن نذكر هنا أيضا أن مجانية التعليم الذى قال عنه العميد انه كالماء والهواء كانت واحدة من معاركة الثقافية الكبرى والتى خاضها فى منتصف هذا القرن حين كان وزيرا للتعليم، لنجد أنفسنا الآن أمامها مجددا وجها لوجه كواحدة من مهمات عديدة أخفقت البورجوازية المصرية فى اتمامها. بل وزاد الطين بلة انها أخذت تتراجع صاغرة عن ماكانت قد أنجزته فى السابق.



يقدم عددنا ،أيضا ، حوارين أحدهما مع الشاعر السودانى الملتزم التقدمى «جيلى عبد الرحمن» الذى رحل عنا فى الشهر الماضى، والآخر مع الروائى العراقى «غائب طعمة فرمان» وهو واحد من الروائين الواقعيين الكبار الذين طردتهم سياسات صدام حسين المعادية للديمقرطية خارج وطنهم، فحمل غائب رحيله معه شأنه شأن مئات الالاف من العراقيين، حمله جرحانازفا أبدا ليصب نزيفه فى بحر الدماء العربية المهدرة مجانا بأيدى الحكام الفرديين المعادين للديمقراطية.

يرد «جيلى» فى حواره الاعتبار الى موقف الشاعر من الحياة والمجتمع باعتباره معيارا، وينتقد تلك الزخارف التى أصبحت هدفا فى ذاتها، وهو يثير قضية لعل الشعراء المحدثين يلتفتون اليها، وهى أن الرصيد التراثى للقصيدة العربية مايزال يؤثر تأثيرا كبيرا على الوجدان.

اما غائب طعمة فرمان فيقول عن غربته فى ايجار بليغ «كنت أشبه بالطفل المقطوع عن حليب أمه فى فترة مبكرة، أنا طفل مفطوم قبل الموعد ..»

وأنه مما يؤلمنا حقا أننا عجزنا- لأسباب كثيرة نحن مسؤولون عن بعضها- عن اقامة علاقة دائمة مع هؤلاء المبدعين العظام أثناء حياتهم لنعقد صلة حية بينهم وبين جمهورنا. ونتمى ونحن نودع هذين المبدعين العظيمين، وقد ماتا فى الغربة مطرودين من وطنيهما، أن نتلاقى ذلك فى المستقبل كلما أمكننا ذلك، على الأقل لكى نخفف حرقة الألم.

أما الرحيل الجديد الفاجع الغادر فهو رحيل واحد من أساتذة الفكر الاشتراكى ومناضليه الكبار، أستاذ الاقتصاد وأمين اللجنة السياسية فى حزب التجمع الدكتور فؤاد مرسى، المثقف



العضوى الشريف الذى زاوج طيلة عمره بين النضال النظرى والعملى،و تربت على يديه أجيال من الباحثين والمناضلين الاشتراكيين سوف يكون فى عملهم وابداعهم بعض العزاء لنا عن غيابه، خاصة أن هذا الغياب قد جاء فى وقت نحن فى أشد الحاجة فيه الى وجوده بيننا ليضيئ لنا الطريق بخبرته، ويلعب دوره المعهود فى رأب التصدعات، يلتقط بحسه الطبقى العالى والمتأجج تلك اللحظات التى يتزاوج فيها الوطنى والطبقى فلا ينفصلان، وينظر من موقفه كمفكر ومناضل إشتراكى علمى لحتمية الاشتراكية فى مصر ليؤكد هذه الحتمية علميا دون مراوغة، ودون خصومة مع التاريخ.

ظل الدكتور فؤاد مرسى حتى آخر لحظة وفيا لفكرته الرئيسية عن ضرورة بناء حزب شرعى كبير وموحد وجماهيرى لليسار المصرى، دون آن يتنازل أبدا عن دفاعه المجيد عن حق كل القوى الأخرى فى بناء أحزابها، وخاصة الشيوعيون والناصريون.

كان يسعى الى التطوير النظرى والعملى فى الظروف الجديدة لنظرية تحالف قوى الشعب العامل التى طرحها جمال عبد الناصر وحاول تجسيدها فى بناء الاتحاد الاشتراكى، وكان مآلها الاخفاق مع التجربة كلها، والتى تسعى الآن لاستعادة ألقها على الصعيدين النظرى والعملى فى ضوء المتغيرات الجديدة فى العالم، وكان هو سعيدا أيما سعادة بهذه الجهود التى يبذلها الناصريون، واحترم دائما حقهم فى الاستقلال الفكرى والتنظيمى عن التجمع، وان ظل يأمل فى انضمامهم اليه ليحقق حلمه فى بناء حزب كبير لليسار المصرى.

إختلف عن جمال عبد الناصر فى تعيينه لدور متميز وقائد للطبقة العاملة داخل تحالف قوى

الشعب العامل، وطور الفكرة القومية فى الماركسية مبينا الحدود الفاصلة بين القوميات الأوروبية الغازية وبين القوميات التى تنهض فى مواجهة الاستعمار والاستيطان، فكان قوميا عربيا تقدميا وأمميا فى آن واحد دون تناقض.

وفى عمله العلمى الأخير الذى نعد أن نقدم دراسة نظرية وافية عنه فى عدد قادم وهو «الرأسمالية تجدد نفسها»، وفى درسه للآليات التى يتم عبرها هذا التجديد كان واضحا وحاسما فى تبيان كيف أنها -أى الرأسمالية- لم ولن تغير أبدا من طابعها الاستغلالى وإن تقنع هذا الطابع بأقنعة جديدة مراوغه تجعل مثل هذا التجدد الرأسمالى باهرا وساحرا بحيث يخفى سحره العيوب الخلقية الجذرية فيها، ولكن العين البصيرة، والقلب المفعم بآمال الكادحين واشواقهم، يستطيعان كشفه وفضحه.

وهكذا يتزاحم الفقد! وفقدنا حلما جميلا، فقدنا حلم الاستقلال والتحرر والتوحيد القومى، وقادتنا البورجوازية الاقطاعية الهجين فى تحالفها الصريح الشائن مع العدو القومى الى مأزق شامل، أطلق عليه الامبرياليون من قبل اسم «الفراغ» الذى سارعت أمريكا لمحاولة ملئه بعد هزيمة الاستعماريين الانجليزى والفرنسى فى معركة قناة السويس التى أممها القائد الوطنى الفذ جمال عبد الناصر. وها هو الاستعمار الجديد يستخدم نفس المصطلح (الفراغ) الذى يخطط لكى يملأه بعد اختفاء صدام حسين وانهيار العراق، هذا الانهيار الذى يراهن عليه الغزاة..

كان فؤاد مرسى يشعر بقوة أن نذر الشر تتراكم، وعبر عن ذلك لاحد الاصدقاء فى لحظة ألم قائلا: «..لماذا عشنا حتى هذا الزمن الأسود» وكأنما رحل عمدا..

فقدنا اذن حلما جميلا، وبات علينا أن نصنع ملامح الحلم الجديد بدءا من هذا الواقع البائس الذى راكمت فيه الثورة المضادة خرابا فوق خراب، وهى تسلم راية الاستقلال والحرية للدخلاء وتستبدلها برايات زائفة، وتدعونا لكى نغنى تحت راية انتصار هو فى حقيقته انكسار.

لابد اذن أن نعجز عن الغناء
ولابد أن يتعثر النشيد الذى يبلله البكاء.
والحلم فى حاجة الى حراس مدججين بالسلاح لامجرد منشدين.

وسلاحنا هو الوضوح.... الوعى.. اليقظة... التنظيم، حتى لايتراجع الزمان الاشتراكى القادم أو يتحول الى مجرد حلم رومانسى يستعصى على التحقيق، أو يدفع بنا هذا التراجع لنتحول الى مبشرين ودعاة يقفون على هامش مسيرة اجتماعية سياسية معقدة..

نحن هنا مدعوون لاستيعاب درس حياة فؤاد مرسى وبابلونيرودا كمنا ضلين فى ساحات الفكر والعمل حيث ترتبط النظرية بالممارسة دون ان تقع أبدا فى الاجتهاد النظرى المعزول أو فى الممارسة العمياء دون دليل نظرى.

ان الاخفاق الذى حصلته تجربة البورجوازية فى بلداننا فى ظل التبعية وفشلها فى تجديد المجتمع ككل، وخلق جزر استهلاكية معزولة فيه بدلا من ذلك، ليس «حاصل ظروف ايديولوجية

بحتة» بل هو كما يرى سمير أمين انعكاس لنواقص موضوعية على المستوى الطبقي، بل هي بالأحرى حدود البورجوازية في أطراف النظام الرأسمالي المعاصر. فاذا كانت العودة الى «الكمبرادورية» (أي لعب دور الوسيط والوكيل للاستعمار) قد أصبحت أمرا حتميا فلم يكن ذلك لأسباب ايديولوجية، بل راجع لأسباب سياسية ومادية بالمعنى الكامل، أي عدم النضوج الطبقي..»

وينعكس عدم النضوج هذا على الوضع الفكري والثقافي بالضرورة، ولنتذكر قول المتنبي منذ ألف عام:

لماذا الذى كان لازال يأتى

لأن الذى سوف يأتى ذهب

إن الذي كان عليه أن يأتي طبقا للتطور الطبيعي للمجتمعات النامية هو رأسمالية محلية ناضجة تنهض بعملية التصنيع على نطاق واسع وتنشئ الدولة القومية الموحدة وتخرج من رحمها طبقة عاملة قوية يكون شرط وعيها بذاتها ومهماتها هو تبلور الأولى أي الرأسمالية المحلية. لكن هذا لم يحدث وبقيت الأولى مستكينه في ظل القبضة الاستعمارية، لتنتج هذه الحالة من عدم النضوج الطبقي كما وصفها سمير أمين، ويشخصها طيب تيزيني على النحو التالي « ان **الوضع الفكرى الثقافى غير المتطور وغير المتميز وغير المتجانس فى بلدان العالم الثالث يجعل من غير الممكن الحديث عن فكر اقطاعى لوحده، ولاعن فكر بورجوازى لوحده، ولاعن فكر عبودى لوحده، ولاعن فكر قبلى لوحده، بل ان مجموع هذه الظاهرات مجتمعة تشكل البنية الفكرية لجماهير العالم الثالث أو أكثر من ذلك اننا نلاحظ الى جانب تلك الظاهرات المختلفة المتعددة ظاهرة أخرى هى دخول الفكر الاشتراكى فى قطاعات متعددة من مثقفى وجماهير ذلك العالم»**

ويضيف «وهكذا توجد في مجتمعات العالم الثالث معظم الأشكال الفكرية التي اكتسبتها الانسانية عبر مراحل تطورها المختلفة، انه خليط مثير للغاية ويدعو فعلا الى الدرس ذي النفس الطويل»

ان كل شبر من الأرض يكسبه الكادحون وطلائعهم المثقفة في معركة الديمقراطية هو نقطة ارتكاز ونقطة انطلاق في المستقبل تجاه استكمال أدوات الثورة الثقافية التي لابد لها أن تتجذر عميقا في الأرض قبل وصول الاشتراكيين للسلطة السياسية، فالثورة الثقافية هي ضمانة اكيدة ضد التراجع والنكوص.

كنا في الماضي القريب قد استرحنا لفكرة عبرت الى حد بعيد عن الكسل العقلي، فكرة مؤداها أن الثورة الثقافية سوف تتحقق تالية للثورة السياسية. واتخذ نضال الاشتراكيين في

غالب الأحيان طابعا سياسيا يوميا مباشرا تراجعت فيه الثقافة الى الخلف.

علينا الآن أن نعيد النظر، وندرس القضية برمتها من جديد لنرى معا كيف نجعل الفكر الاشتراكى شعبيا ونربطه ربطا نزيها وعلميا باللحظات المضيئة فى تراثنا، وندفع به ليحتل مكانة أكبر فأكبر بانتظام «لأن ضعف الانتاج والتقنية وتبعثر الطاقات البشرية والمادية بشكل مريع يستثيران دور اللحظة الفكرية الواعية والمخططة بالحاح...» كما يدعونا الدكتور طيب تيزينى..

ان مايسميه تيزينى بالحرية الأولى التى تقوم من وجهة نظره على استيعاب الكادحين لمشكلات بلدانهم استيعابا علميا وهادفا تجاه حلها على نحو علمى ودقيق يبدأ فى حالتنا بالتخلص من وهم التطابق وتماثل المصالح بين الرأسمالية الطفيلية التابعة وبين الجماهير العاملة، واستيقاظ الأخيرة على هذه الحقيقة ووعيها بذاتها الذى يقتضى نشاطا فكريا ونضاليا دءوبا من الطليعة، والتخلص من الوهم واسقاطه هو عملية ثقافية ونظرية ونضالية معقدة وطويله.. تستهدف إسقاط ستراتيجية الترويض والالحاق وانقاذ المؤسسات الثقافية المملوكه للشعب نظريا ليتملكها عمليا وديمقراطيا.



السياسة الثقافية فى مصر

اعداد : ابراهيم داود



-حوار مع وزير الثقافة فاروق حسنى

- لقاء مع مدير قصر السينما
- شهادات المثقفين: ادوار الخراط/عدلى رزق الله/جمال الغيطانى/بدر توفيق/فؤاد قاعود/ عبلة الروينى/توفيق صالح/د.فؤاد زكريا/سمير فريد/د. لطفى عبدالبديع/عز الدين نجيب/صلاح عيسى/محمود نسيم
- رجل الشارع والسياسة الثقافية/وثيقه من مجلس الشعب/رسائل فى البريد/بعد أن قرأت:حلمى سالم.

فاروق حسنى :

الثقافة تخدم السياسة ولاتلعب دورا سياسيا

بعد ثلاث سنوات على تولى الوزير الفنان فاروق حسنى مسئولية وزارة الثقافة، تكونت فى حياتنا الثقافية جملة من الأسئلة تبحث عن إجابات.

يتساءل الكثيرون: كيف تسير حياتنا الفكرية؟ وهل نحن نمضى على هدى خطة مرسومة أو نضرب ضرب عشواء؟ ومامصير الورقة الثقافية التى قدمها الوزير فى بدء توليه قيادة العمل الثقافى المصرى؟ وماحصادها الآن بعد السنوات الثلاث؟ وماهى العلاقة بين المثقفين ووزارتهم، وماتقييمهم للأداء؟ وكيف نخرج من هذه الضوضاء الثقافية المثارة بنفع حق؟

حملنا هذه الأسئلة للوزير وللمثقفين ولبعض المواطنين. وبدأنا بالسيد الوزير:

ماهى ملامح الخطة القومية والاستراتيجية لوزارة الثقافة؟

* عندنا أدوات ثقافية.. تصل الى الجماهير من خلال برامج، وعندما تتضح الرؤية الابداعية سيكون هناك ملامح وحضور انسانى يعتمد على حضور اقتصادى

عندك سينما ومسرح وفنون تشكيلية وتراث انسانى للشعب والعالم الارحب.

الثقافة تعنى ملامح أمة، سلوك شعب، حضور انسانى وسط هذا العالم الملئ بالابداعات.

وكيف أصبحت مصر مصر؟ لأن كيانها الحضارى هو الذى أعطاها اسم مصر.

أنشأت الفترة الناصرية (التى يسمونها الفترة الشمولية) وزارة الثقافة، فهل مايزال لها فى ظل الانفتاح دور، أم أصبحت مشروعا من مشروعات السياحة؟

* فى مصر لايوجد خبراء ثقافة ولكن مثقفون.. وكل من يطلقون هذه الشعارات هواة ويقولون شعارات زائفة! وما الدولة الشمولية؟ هل فرنسا شمولية؟ هل الدول المتقدمة شمولية؟ هذه الدول عندها تراث -ليس تراثا حضاريا فقط- ولكن عندها تراث فنى وانسانى متكامل. واذا كانت هناك دولة فى العالم تحتاج لوزارة ثقافة ستكون مصر لعدة أسباب:

أولا: الحجم الهائل من التراث الانسانى الموجود بها
ثانيا: الحالة الابداعية الموجودة فى مصر (فن تشكيلى- أدب. فكر)
ثالثا: الجماهير العريضة التى لاتستطيع تحصيل السلعة الثقافية والتى تتوجه اليها من خلال الثقافة الجماهيرية.

ولو بدأنا بالتراث الانسانى (الآثار- المتاحف) لاشك اننا فى حاجة الى مسئول.. لأن هذه الآثار أصبحت آثارا بالتقادم.. فكل معبد وكل مقبرة ابداع فنى، وكذلك الآثار الاسلامية كلها ابداعات فنية موجودة، ولها تاريخ وفلسفة وكيان، لهذا كان ضروريا وجود مسئول يرعى هذه الابداعات.

وبالنسبة للمبدعين (كتاب، تشكيلين، موسيقيين)، هنالك تخلف شديد فى عملية التسويق الفنى.. ولاتوجد دور نشر تستقبل عدد المبدعين فى فروع الأدب، ولاقاعات عرض فى الفنون التشكيلية كى تساهم فى تعميق الرؤية بجانب المتاحف الفنية. وكذلك الموسيقى.. من سيتولى تبنى الموسيقيين الشباب.. وكذا الحال بالنسبة للمسرحيين والسينمائيين

هل عندنا مؤسسات أو جمعيات؟

هناك كم من المتاحف الأثرية فى حاجة لرعاية، فى حاجة لمتاحف جديدة، فى حاجة لزيادة دور المعاقل وبيوت الثقافة، والمكتبات من أجل كنوز الوطن البشرية.

فاذا كان هذا لايهم، فلايهم وجود وزارة الثقافة.

تقول أصبحنا فرعا للسياحة! قلبت المعادلة.. لانه بدون ثقافة لاتوجد سياحة، السياحة لابد أن تنتعش فى ظل الثقافة وليس العكس.

نحن وزارة، والوزارة جزء من نظام.. اذن يجب أن تكون هناك رؤية، ورؤية واضحة، ويجب أن تعمل الثقافة فى إطار هذه الوزارة، وهذا هو مفهوم وزارة الثقافة!

*** لماذا لاتدافع وزارة الثقافة عن حرية الابداع فى مواجهة رقابة الأزهر؟ ومن أين يستمد الأزهر كل هذه السلطات؟**

* وزارة الثقافة تدعو لحرية الابداع، حرية كاملة (سياسيا، وفكرياواجتماعيا).. وعند الحديث عن الازهر يجب أن تعرف أن الدستور يعطيه حق الرقابة، لأن مصر دولة اسلامية، والازهر هو حامى الرؤى الدينية، بحكم المنطق والدستور، فاذا رأى أن هناك أشياء تمس الدين فلايستطيع أحد التعقيب عليه، ونحن دولة مؤسسات تحترم القضاء. وعندما تكون هناك قضية، فان القضاء يفصل عن طريق الازهر وهذه مسألة تقدير للمواقف

وحرية الابداع والفكر؟

* ليست حرية.. هؤلاء هم حماة للكيان الدينى كمسئولية، وعليهم أن يتصدوا لها. ووزارة الثقافة تنادى بحرية الابداع ولم توجد حرية كما هى موجودة الآن!

ألا ترى ان هذه السلطة تهدد المجتمع المدنى؟

* لايوجد شك أن هناك اختلافا فى وجهات النظر، وعندما تختلف فى قضية اقتصادية يحكم بيننا علماء الاقتصاد، ويوجد منطق يفصل فى هذه المسائل، والمنطق (أبو القانون وأبو الحكمة).. ولذلك لاتستطيع أن تتحدى ظروف أحد والابداع مفتوح.

فقه اللغة مثلا للويس عوض صدر عن هيئة الكتاب (أى الوزارة) صودرا فكيف تقول ان الابداع مفتوح؟

* لويس عوض كتب فى منطقة يتقاسمها معه آخرون من ذوى التخصصات الدقيقة،.. وهؤلاء لايستطيع الشخص العادى أن يشك فيهم! توجد أصول توقف الانسان والقوانين والدساتير والاعراف لايمكن تخطيها.

لماذا لاتؤول الجمعيات الثقافية الى وزارة الثقافة وليس الشئون الاجتماعية؟

* هذه الجمعيات لها مبلغ فى ميزانية الدولة، جاء عندنا أو ذهب الى الشئون الاجتماعية، المهم أنه يصرف ووزارة الثقافة لن تتأخر فى دعم هذه الجمعيات ولوجاءت ميزانية هذه الجمعيات عندنا قدلا نعطيها شيئا!





الاوبرا حالة ثقافية

هل حقق مشروع الاوبرا شيئا كمشروع قومي؟

* حقق شيئا منظورا وشيئا غير منظور: حقق بشكل مباشر هذا الحضور الفنى والتأثير على الابداع كرؤية احتضنت كل المصريين (مبدعين وجمهورا). وبشكل غير مباشر:
كل مصرى حتى ولو فى الحقل أو المنجم يعرف أن هناك مصر التى تمتلك هذا المعقل!.. الذى يعد علامة من علامات اكتمال الدول المتقدمة انسانيا.
الاوبرا مثل أشعة الشمس، ليس ضروريا الاستفادة منها بشكل مباشر وعلى المواهب أن تظهر. الاوبرا حالة ثقافية راقية، متواجدة فى ساحة العمل، هى موعاة لأى مستثمر أن يأتى لمصر.

ماهى المعايير التى تحكم العروض فى الاوبرا؟ ولماذا تستضيف الفرق الشعبية العالمية مثلا ونتجاهل فرقنا الشعبية؟

الاوبرا منبر للاشياء القيمة، أعلى شئ فى التخصص، هى دائما نبراس وأمل واجتهاد. واذا دخلها كل (من هب ودب) فقدنا الحلم والاجتهاد. شعارنا من يجيد يصعد.
واذا صعدها (من هب ودب) لن يصدقك جمهورك، وأى ابداع راق لن يجد صعوبة فى امتلاء الاوبرا.

كيف توزع ميزانية الوزارة؟ وماهى أولوية القطاعات؟

* توزع الميزانية حسب خطة يقدمها كل جهاز، ثم تعرض على مجلس الوزراء، ونحن طموحاتنا كبيرة!! ثم تأتى الميزانية بالنسب المطلوبة، خلاف مشروعات الوزارة وفلسفتها وتوجه السياسة الثقافية.

أى أن المحصلة بين ماتصنعه الهيئات وماهو مفروض للرؤية العامة للعمل الثقافى، كى يصل الهارمونى بين الثقافة والعمل العام الى المستوى المطلوب.

ماتعليقكم على أن نصيب الفرد من الخدمة الثقافية ١٦ مليم فى السنة؟

* النصيب المادى شئ والذى تراه أكثر بكثير. لانه عندما يطرح النشاط، تتعاظم القيمة المعنوية، واذا قسمنا تكلفة المسرحية على عدد المشاهدين، تنتفى المبالغ وتبقى الافكار والرؤى، ويجب أن نفصل بين القيمة المادية والقيمة المعنوية والواصلة للناس وهذا لايعنى أن ١٠٠ مليما تكفى أو مليون لتربية شعب.

هل لديكم خطة للترجمة؟

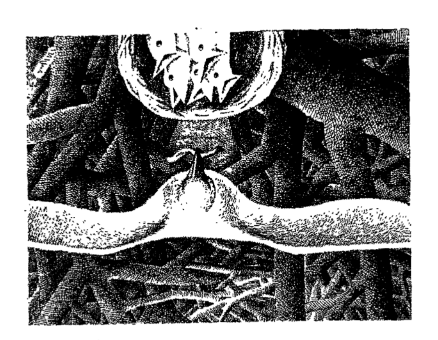
* الثقافة ليس لها حدود، الثقافة هى المعرفة، والترجمة عملية توصيل وتواصل، ولكى تكون المثقف عليك أن تعطيه زادا من الخارج، من الثقافات الاخرى، والترجمة مسألة ناشر بالدرجة الاولى. لجيب محفوظ فتح نافذة للادب المصرى على طريق العالمية وأصبحت دور النشر العالمية تبحث عن أعمال جديدة لنشر الافكار.

ولدينا فى المجلس الاعلى للثقافة لجنة للترجمة تطبع الكتب

الا ترى أن الجهاز البيروقراطى فى الوزارة يلتهم الميزانية؟

* الصرف عندنا هو على المسائل الفنية البحتة، أما البيروقراطية موجودة فى كل الدول، ولكننا على قدر الامكان نوجه كل ميزانية وزارة الثقافة على الانتاج، وتصحيح الدور والمعاقل الثقافية، وإكتشاف مواهب جديدة.

نحن ينقصنا الموصل الثقافى ومديرو المعاقل، ولو كان عندنا الموصلون أو المثقفون الذين يصيغون البرامج لماظهرت المسألة البيروقراطية. نحن فى حاجة ماسة الى هذا النوع من التخصص الدقيق.



التطبيع الثقافى

ماهو موقفكم من التطبيع الثقافى مع العدو الاسرائيلى؟

* فى العمل الثقافى لاقسر، ولايستطيع أحد اجبار فنان أو مبدع أن يدخل لعبة السياسة الثقافة تخدم السياسة، ولكنها لاتلعب دورا سياسيا. نحن جزء من مجتمع، وما يرضاه المجتمع نرتضيه بداية ونهاية، أمامى الانسان المصرى، كيف نرتقى به ونرفع قيمته وعقله ووجدانه، أما أى مشاكل أخرى لا أدخل فيها، لأن توجهى الانسان، ولانريد أن نضيع الوقت لأننا تأخرنا في تقنية العمل الثقافى ونحن فى حاجة الى جهد كبير.

هل يقترن دعم الدولة للنشاط الثقافى برقابتها على هذا النشاط؟

* هل تظن الدولة مقصرة في اقامة متاحف أو قصور أو بيوت ثقافة؟ هل أغلقت المكتبات؟ هل الدولة لاترعى التراث الانسانى؟ وزارة الثقافة جاءت للخدمة الثقافية، لخدمة الشعب والمثقف، والمبدع فى حاجة لجماهير (عن طريق الدولة)، وهذه الدولة تفخر أن عندها هؤلاء المبدعين بكل توجهاتهم.

إن النظام في مصر يسير فى سلوك حضارى متقدم وتعددية في التوجه ، مقبولة داخل نظام عام وأطر يحميها الدستور ويحميها المنطق.

تصورك كفنان تشكيلى عن علاقة الفن التشكيلى بالشارع؟

* التشكيل ليس فقط اللوحة، هو كل ايقاع، وكل لون، وكل مبنى وكل لافته، وكل شجرة وكل علامة مرور. التشكيل فى كل اوتوبيس، فى الكبارى ولون الارضيات، كل هذا تشكيل!

والمعارض والمتاحف ليست الا لتنمية حس الانسان، المواطن يبدأ بمنزلة ثم بالشارع، يشاهد شكل هذا الوطن تشكيليا، وعلينا أن نحافظ على شكل يتمش مع حجم الرؤية للمدى الأبعد وعلى مدى الانسان.

ألا ترى أن القاهرة هى التى تضم كل المتاحف باستثناء متحف وحيد فى الاسكندرية؟ هل بقية الاقاليم خارج خارطة المتاحف؟

* نحن بصدد إنشاء متاحف فى طنطا وبورسعيد والاقصر والوادى الجديد والمنيا وسوهاج. ونعمل بدأب وهناك خطط يرصد لها مبالغ ونبدأ فيها فوراً.

سيادتك تقول بصدد؟ ولم تفتح متاحف بالفعل!

* ولكننا نعمل

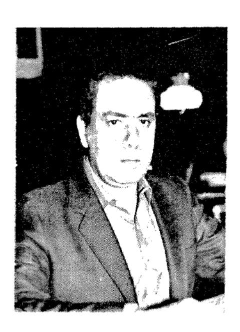
الورقة الثقافية والمستقبل:

ورقتكم الثقافية كانت تعبر عن أمنيات عامة وليس عن سياسات محددة، و مشكلتها الاساسية انها لاتصدر عن تصور استراتيجى واضح، ولذا تضيق بحيث تقتصر على الابداع الفنى مع إغفال الابداع الفكرى والعلمى، وأهملت التاريخ الثقافى الوطنى والقومى، حتى تكاد تتحدث عن مرحلة واحدة من تاريخنا الثقافى؟

* عندما تعمل سياسة، فإنك تعمل مستندا على امكانيات، وهى محصلة الماضى، أما السياسة للمستقبل. الماضى أصبح مادة وأرضية.

والابداع الفنى يشمل الفكرى، بمافيه الثقافة العلمية. نحن نقيم حاليا اول متحف لعلوم الطفل. العلم علم، والابداع هو ماينتجه الانسان من اختراع (علميا أو فكريا أو أدبيا) ويجب ألا تخلط بين التوصيف ورعاية الفنون ورعاية الادب. هل خصصنا فنابعينه؟

ألم تحرك الحالة المؤلمة لشوارع مصر القديمة وزارة الثقافة (مثل شارع المعز مثلا)؟



* لابد من التفريق بين الاحياء والآثار والمزارات. وشارع المعز ليس فقط «آثار» ومآثر عظيمة، ولكنه استعمال يومي، فالبيوت لاتزال مسكونة. واذا كانت المسألة مسألة آثار ستجد أن محافظة القاهرة ووزارة الاوقاف وهيئة الآثار، لكل اختصاصه في هذا الشارع. نحن سنقوم بترميم ٥٦ اثرا بعد شهر، وهناك ٧٠ أثرا جارى ترميمهم. وانا ناديت بوضع خطة لانقاذ شارع المعز وقدمت مشروعا لرئيس مجلس الوزراء، وبالفعل شكلت لجنة شارك فيها محافظ القاهرة والمختصون، وتم وضع أسس علمية للترميم. واعتمدنا مبالغ من ميزانيتنا لماليس لنا به دخل مثل الصرف الصحى، بالاضافة لما يجب أن ننفقه على الترميم.

سوق الكتاب السنوى:

كان المعرض تجاريا بحتا، اصدارات تباع فقط، ... أما اليوم أصبح تجمعا ضخما يجتذب الناس حول انشطته الثقافية. ونحن نستقبل أى فكرة ونقوم بتطويرها، فمثلا فكرة المقهى الثقافى أعطت نتائج جيدة وأصبح المعرض مهرجانا عربيا لكل المفكرين العرب. وهذا العام نعتمد ميزانية للانتاج الفنى، وسباق الزمن يعطينا أفكارا جديدة.

الوزارة والموسيقى:

كل سنة نقيم مهرجان الموسيقى لاكتشاف المواهب.

ولكن هناك مطالب شعبية فى الموسيقى.ولانك دولة مؤسسات، وتوجد حريه التعامل، وحرية الاتجار، ومن أراد أن «يطلع» شريطا لا يحكمه الا القانون والرقابة. فاذا كان هناك تدخل فكرى أو دينى، يمنع. وكل واحد «يجيب» ذوقه ويسمعه. ولكننا نستطيع أن نعظم القيم فى اتجاه مضاد، نرعى الابداعات وأظن أن الاوبرا ترعى ذلك. ولاننتظر عصا سحرية.

ولكننا فى الطريق نساعد بكل امكانياتنا والباقى على الاعلام والتلفزيون.

مدير قصر السينما:

نصنع مجتمعا سينمائيا متكاملا

يعد قصر السينما أوضح انجاز محدد (مع مهرجان المسرح التجريبى الى حدما) لوزارة الثقافة فى السنوات الثلاث الأخيرة، وقد تكلف إعداده أكثر من مليون جنيه. ولهذا فقد التقت الزميلة شريفة السيد بمديره الدكتور محمد عزب، لاستطلاع رأيه فى دور قصر السينما فى أطار الخطة الثقافية:

*** مادور قصر ثقافة السينما فى تحقيق سياسة الوزارة؟**

* يحاول القصر بكل العاملين فيه أن يكون نافذة على السينما المصرية وتوثيقها، فتوجد به الدراسات العلمية والمعارض التشكيلية وملامح السينما العالمية والعربية والافريقية والقومية مع ارتباطه أولا بفكرة الثقافة للجماهير وتقديم الخدمات على أعلى مستوى دون النظر الى حجم الربح او الخسارة تدعيما للقيم والعقائد ولكل مايرتقى بادراك وحس الانسان المصرى نحو ذوق أفضل وحياة أجمل.. الى جانب إتاحة الفرصة للشباب الهواة لممارسة هواياتهم بكافة جوانبها سواء على المستوى الدراسى او التدريبى او على مستوى التذوق.

والقصر مجتمع ثقافى وسينمائى متكامل.. لان به كل الوسائل الثقافية كالمكتبة المقرؤه والمسموعة، وقاعات العرض التشكيلى واستوديوهات للهواه وقاعات العرض السينمائى ودار بيع للكتب والمطبوعات وقاعات استماع موسيقى وغير ذلك وهو بهذا كله يحاول تحقيق سياسة الوزارة فى مد الجذور الثقافية الى جميع مراكز الحس فى الانسان :السمعية والبصرية والشعورية

والهدف الأساسى منه هو تنمية التذوق السينمائى لدى الجمهور المتخصص والهواة. وصقل الموهبة السينمائية عن طريق الدراسات الحرة فى الاخراج والتصوير والديكور والسيناريو

*** ماهى الفئة المستفيدة من القصر؟**

* جميع رواد القصر يستفيدون منه حيث أن به وسائل متعددة لاثراء الحس الفنى عند المحترفين والهواه من كل النوعيات حتى الاطفال.وسواء كانت طريقة العرض فردية او جماعية فان الحوارات والمناقشات والندوات تقوم بدورها على أكمل وجه وعلى يد أساتذة متخصصين ومتميزين. والدليل على ذلك أنه خلال سبعة شهور، فقط زار القصر ٢٤٥٣٣ مشاهد للافلام ١٥٣٤ آخرون حضروا الندوات التى أدارها كبار النقاد.

المثقفون يتحدثون :

وبعد أن تحدث الوزير- المسئول الأول عن الثقافة- كان لابد أن نستطلع رأى منتجى الثقافة أنفسهم : المثقفين .كيف يقيمون السياسة الثقافية والفنية التى تقوم بها وزارة الثقافة؟ والى أى حد تعمل الوزارة وفق خطة مرسومة أو تصور مفهوم؟ وهل الثقافة خدمة أم سلعة؟
وهذه شهادات بعض هؤلاء المثقفين:

الروائى والناقد ادوار الخراط:

الثقافة خدمة لتكوين الانسان

الثقافة بالمعنى الاجتماعى المقصود فى هذا السياق ليست ولايمكن أن تكون مصدرا للربح أساسا.

ولايقصد بها أن تكون موردا للدخل، فهى خدمة، وارساء أسس غير ظاهرة، وغير مباشرة، ولكنها أساسية لتكوين الانسان فى كل مناحى الانتاج، بما فى ذلك الانتاج الاقتصادى نفسه. والعمل الثقافى يقوم به المثقفون أساسا (الكتاب، المبدعون، الباحثون، الاساتذة، وهكذا).

وليس معنى ذلك أن تتخلى الدولة عن واجبها الذى يظل أساسيا فى هذه الصناعة (صناعة الثقافة)، بل على العكس فى العالم الثالث، وفى مصر على الاخص. ومع سيادة القيم الاستهلاكية، والفجاجة، ومنتجات وسلع التسلية والتخدير والتعمية والتى تتخفى تحت أقنعة شبه ثقافية تضاءل واختفى دور راعى الفن القديم، وأصبحت الدولة وحدها المنوط بها هذا الدور وهذه المسئولية، بل أصبح على الدولة بشكل أكثر الحاحاً من أى وقت مضى أن ترعى الفن والثقافة من خلال وسائط مختلفة، منها على سبيل المثال أن ترعى انشاء وصيانة وتطوير جماعات ومؤسسات فنية وثقافية مستقلة، بشرط ألا تتدخل الدولة فى توجيهها أو إملاء أى اوضاع عليها، يعنى أن تمد لها العون العينى بشكل ليس فيه تفضل أو منحه، بل هو أساسا من قبيل الضريبة الاجتماعية الواجبة على الدولة.

صحيح أن انشاء وتطوير هذه المؤسسات يقع على عاتق المثقفين أساسا بشكل مستقل وديمقراطي ولكن رعايتها ومساعدتها دون التدخل في سياستها واجب يقع على عاتق الدولة.

والمفروض أن تقوم الدولة بذلك من خلال مثقفين ومبدعين وليس من خلال مديرين، وأن تنهض بما نسميه الصناعة الثقيلة في الثقافة التي لاتستطيع جماعة من المثقفين النهوض بها. إن عليها أن تمد عونا غير مشروط لما نسميه مثلا «المسرح الاساسي» ،ونشر التراث وخاصة الجانب العقلاني منه لمواجهة هذا الطوفان الغيبي الكاسح الذي تنشرة جهات مريبة، وصناعة الافلام الكبيرة وتمويل ورعاية دور العرض المتخصصة والاسهام في تكوين كوادر فنية ، خاصة في الفن التشكيلي والموسيقي عن طريق ايفاد الوفود شبابا وكبارا، واصدار المجلات الثقافية الجادة والممتعة معا دون النظر الى عائد مادي، لأن السوق مليئة بالانشطة شبه الفنية التي تأتي بهذا الربح السريع والجزافي والتي لايمكن للدولة أن تنافس فيه.

العائد المادي يمكن أن ياتي من الاسهام الثقافي أو الصناعة الثقيلة التي يجب على الدولة ان تنهض بها، ولكن دون السعي الى هذا الربح مباشرة.

أما الآثار فلايمكن أن تكون سلعا للعرض أو للبيع او للايجار، بل هي قيمة تراثية وحضارية من حقنا أولا ومن حق الانسانية بعد ذلك أن تعرفها وتثري وجدانها بها دون النظر الى ارتزاق مبتذل.

ولاينبغي أن يتحمل المواطن العادي الذي يعاني من صعوبات تضاعف الاسعار المفروضة على تمتعه في إرثه وحقه الذي تركته له الحضارة المصرية الحية.

مازالت الاوبرا شيئا يرهبه صاحب الحق في التمتع بها. وليست ولايمكن أن تكون حكرا على فئة بأي معنى من المعاني، يجب أن تجذب الناس، وتثق في أنهم هم سدنة وحفظة وأصحاب الحق في هذا الصرح الفني.

الفنان التشكيلى عدلى رزق الله:

مطلوب توفر الخيال والنوايا الطيبة

الفن ثقافة وتاريخ، ومصر غنية خاصة فى الفن التشكيلى، لدينا ثلاثة متاحف مكدسة بكنوز لامثيل لها ، ومن الممكن أن تقوم وزارة مسئولة بدور لوتوفر لقيادتها الخيال والنوايا الطيبة، وسياسة النفس الطويل وانكار الذات.

سأضرب مثلا.لو هناك خمسة أتوبيسات ملحقه بكل متحف تنقل تلاميذ المدارس يوميا لكى يروا هذه الاعمال، التى هى تاريخ هذا الشعب. وبدلا من أن يتفنن الموظفون حتى تنتهى ساعات العمل الرسمية، من الممكن أن يقوم البعض بمصاحبة هؤلاء التلاميذ، وشرح هذه الاعمال بشكل مفيد.هل هذا يحتاج الى امكانيات ليست متوفرة فعلا، بدلا من المهرجانات التى تنفق الآلاف.

مثل آخر يتصل بالمتاحف أيضا، المستنسخ الفنى الذى يعد ضرورة فى متاحفنا. وهذه المستنسخات بقروش قليلة تصلح أن تكون فى بيوتنا بدلا من الطفل ذى الدموع الذى لاقيمة فنية فيه.

ولوطبعت هذه المستنسخات فى شكل كروت ستسمح بعمل دليل لكل متحف، ويكون اساسا لتثقيف أبنائنا لو أردنا ذلك. لكن مشاريع من هذا النوع تتطلب شرطين: جهدا غير دعائى وغير فج لأى مسئول، وسياسة النفس الطويل.

هناك تصور توارثناه، لا أعرف كيف يعطى الانطباع الدائم أن وزارة الثقافة، ببعض القروش القليلة تهيمن على كل معارضنا. هل حقا امكانيات الوزارة تسمح لها بتصور انها هى التى تنتج الفن؟ أم المطلوب مبدع يصبح كل عمله هو الابداع، بصرف النظر اذا كان مسئولا أو اكاديميا؟

فى كل بلاد العالم هناك مجموعة الفنانين، وهناك المدرس الاكاديمى، وهناك موظف وزارة الثقافة، كل منهم له عمل، ومؤهلات لهذا العمل.فى بلادنا تختلط الاوراق جميعا. ويصبح من يتصدى للعمل الثقافى نجما لايتخطاه الاختيار أبدا.
تأمل المعارض التشكيلية ابتداء من الدعوة، تجد المسألة مثيرة للضحك (يتشرف الوزير او

الوكيل او المدير ويتعطف بدعوة..) اما الجمهور فهو آخر من يقصده هذا العرض

قصور الثقافة هى واحدة من أهم الجازات وزارة الثقافة، وتستطيع أن تقوم بدور كبير، ولكنى لا أعرف لماذا لاتقوم بهذا الدور. خذ مثلا: عرضت فى قصر ثقافة اسيوط (مسقط رأسى) احتفالا يعيد ميلادى الخمسين، واذهلنى تعطش واستقبال جمهور أسيوط لهذا العرض.جعلنى هذا المعرض حالما بأن أدور به الصعيد كله، فتركت للمسئولين كل لوحاتى، وأعطيتهم الحق الكامل فى اختيار الاماكن وترتيبها بالشكل الأمثل، وتركت اللوحات سنة كاملة. خلال هذه السنة جاءت أكثر من مكالمة تطلب عرض اللوحات فى قصر ثقافة كذا وكذا وكان جوابى لا أمانع. وبعد عام جاءت لوحاتى كماتركتها دون عرض.

أسأل: أين يكمن العيب اذن؟!

فى الاعوام الاخيرة رحل ثلاثة من العمالقة مثل راغب عياد وحامد عبد الله وحامد ندا، فى كل البلاد التى تهتم بنوابغها يصبح رحيل الفنان الكبير بداية لمحاولة توثيق اعماله وتصنيفها ودراستها وعرضها عرضا طويلا، يصل لشهور طويلة. ومثل هذا العمل لابد أن تقوم به وزارة مثل الثقافة ولكن جهدا مثل هذا يحتاج الى سنوات والى انكار للذات ومسئولين لايتصورون انهم سيرحلون قبل أن يحصدوا ثمار مافعلوا!

جاءت زوجة حامد عبد الله (الدينماركية) لتقول فى حفل تأبينه. طالما تحبون فنانكم هكذا، فأنا أهدى أعماله باسمى وباسم العائلة الى المتحف، لكنها احتاجت لكى تجتمع لجنة تقرر قبول الهدية الى زيارتين وصلت فيهما الى حد طرق الابواب.فأين وزارة الثقافة؟!

التفرغ والمراسم وقصور الثقافة هم أهم منجزات وزارة الثقافة، برجال جادين قادهم أوسهل مهامهم وزير يؤمن بدور الثقافة مثل ثروت عكاشة.

كان لمشروع التفرغ الفضل فى ولادة آدم حنين وتحية حليم وآخرين، لكن التفرع أصبح فى خبر كان، يأخذه الموظفون للتملص من الحضور والانصراف!

فلماذا لاتعيش المشاريع الجادة؟

منذ سنوات والمسافر خانة تحت الترميم، يعملون أياما، ويتعطلون شهورا. ومنذ أن وزع ثروت عكاشة هذه المراسم والخناقة دائمة. مسئولو الآثار يتصورون ان وجود الفنانين يدنس هذه الأماكن بينما الزبالة والمجارى والباعة، لايهددون قدسية هذه الاماكن. اليس لوزارة الثقافة دور فى حماية هذه المراسم والبحث عن اماكن جديدة؟

من أجل مثل هذه القضايا توجد وزارة الثقافة لتقوم بدورها من خلالها لامن أجل المهرجانات ولا المعارض البراقة.

انا لا أهاجم أحدا ولكنى أحلم بأتوبيس به أطفالنا ينقلهم الى آثار المتحف القبطى والاسلامى والمصرى القديم.

الروائى جمال الغيطانى:

اهتمام بالقشور ومعارك وظيفية

إن وزارة الثقافة بوضعها الحالى أصبحت باهتة الدور فى حياتنا الثقافية. وكان التفاف المثقفين حول فاروق حسنى فى مواجهة الهجوم الذى صاحب تعينه وزيرا للثقافة مصحوبا بنوع من التفاؤل، وقلنا قد يعمل شيئا للثقافة فى مصر. ولكن الايام جاءت بعكس توقعات معظم المثقفين فقد فاجأنا الوزير بتصور يصلح لقصر من قصور الثقافة وليس لسياسة مصر الثقافية.

ومفهوم الثقافة فى خدمة السياحة لوطبق بشكل استراتيجى، لقدم للسياحة خدمة عظيمة، بمعنى : لو اهتم بالاهرامات وترميم الأثار وانقاذ شارع المعز وشوارع مصر القديمة وحماية الأثار القبطية لصب هذا فى خدمة السياحة. ضوابط محددة للعمارة الاسلامية، وانقاذ الاثار من خطر المجارى سيأتى سياح أكثر، والوزير عاش فى باريس وايطاليا ويعرف ان أوروبا تهتم بأحيائها القديمة أكثر من الحديثة لأنها هى التى تأتى بمليارات.. ولكن هذه بلاد تعمل بشكل استراتيجى

أما المفهوم المطروح هو خدمة السياحة عن طريق تقديم خدمة سياحية عاجلة، والابهار السريع، وحتى هذا لم يتم بشكل جيد.

بعد مرور ثلاث سنوات على تولى فاروق حسنى لوزارة الثقافة لا أرى نهضة ثقافية حقيقية لا أرى الا اهتماما بالقشور والدخول فى معارك وظيفية وليست ثقافية، مثل معركة أحمد قدرى ومسألة هضبة الهرم ومسألة باب العزب لا أرى الا اخطاء فادحة فى الترميم، المؤسسة الوحيدة التى انتعشت قليلا هى الثقافة الجماهيرية

طرح الوزير الورقة الثقافية فجأة ثم اختفت. حتى البنود التى طرحت فى الورقة لم يتم تنميتها بعد ذلك

نجد مشاكل الكتاب والسينما والمسرح لم تحل، فى الوقت الذى نشاهد وجود مصر الثقافى مهددا بالدرجة الاولى. الكتاب المصرى يحتضر ، الكتاب الذى قادت مصر من خلاله النهضة العربية، عندما أذهب الى مكتبات عربية فى تونس او المغرب لا أرى وجودا ثقافيا وأرى غياب مصر، والوزارة لاتحل شيئا من المشاكل.

المجلات، نفس الشئ تتعثر ولاتعبر عن واقع الحياة الثقافية. لاتوجد استراتيجية ولاسياسة عامة. لايوجد وعى حقيقى بدور مصر الثقافى، ولاحلم باستعادته لان القطيعة التى حدثت فى السبعينيات أثرت على وجود مصر فى العمل العربى.

أما المسئولون فيهتمون بالانشطة التى تثبتهم فى مقاعدهم. وهذه الانشطة تتجه الى مخاطبة المسئول الاعلى الذى يمتلك قرار الحفاظ على المقعد، مثل المهرجانات!

ولايوجد نشاط موجه لخدمة العمل الثقافى فى جوهره.

كانت هناك هيئة نشيطة هى هيئة الآثار، وكان لوجود رجل مثل أحمد قدرى أثره البالغ فى جعل هذه الهيئة بالغة الحيوية. فى فترته عمل ثورة فى الترميم وخلق مدرسة للمرممين المصريين، وجعل من القلعة مزارا تأتى اليه الامم ونفض التراب عن ابن طولون.. الخ

ولكن للأسف، انهارت هيئة الآثار بعد أحمد قدرى ولم تقم لها قائمة، وأصبحت فريسه، لأن على رأسها رئيسا ضعيفا لانعرف أين هو. خرب مشروع الترميم المصرى. أين نهضة الترميم؟

ان مايحدث فى ترميم المسافر خانة شئ مؤسف والحقيقة المؤلمة هى أن النهضة الترميمية انتهت بسبب السيد الوزير!! انظر من يدير سياسة مصر الثقافية؟!

الشاعر بدر توفيق:

الشللية/ المحسوبية/المصالح

الصورة المعلنة تخفى الحقيقة التى يبغضها كل الناس، لأن الصورة المعلنة مشرقة، أما الحقيقة فمؤسفة للغاية.

إن ماتعلنه هيئة الكتاب من انجازات يتعارض مع الواقع الفعلى، حيث يعانى كل مبدع معاناة لامثيل لها، اذا سلم أمره لله وراح لينشر كتابا فى هيئة الكتاب، وعليه أن يصبر السنوات حتى يأذن المسئولون بنشر كتابه. ولكنه لوكان من المحاسيب يطبع كتابه فى عشرة أيام.

سيقال أن هناك سلسلة اشراقات مثلا، وخطة أخرى، وفيها مئات الكتب، وسلسلة للالف كتاب، وسلسله للأداب! ولكن تكتشف أن فاعلية هذا كله تقتصر على الاصدقاء المقربين والمحسوبيات وبقية النسب.

أن لجان المجلس الاعلى للثقافة بتخصصاتها المختلفة (الترجمة والرواية والشعر) ماهى الاشكل بلامضمون، هيكل بلاحضور. هناك قانون يحتم تغيير أعضاء اللجان كل سنتين، ولكن

مايحدث أن هناك أعضاء منذ ثلاثة عشر عاما باقين فى أماكنهم مثل مختار الوكيل (حتى مات) فى الشعر، والأهم أن الاسماء التى لاتحضر الاجتماعات لايرفع اسمها!!

وأعضاء اللجان لايناقشون ولايقترحون ولايفعلون شيئا، ولكنهم لمصالحهم المشتركة يبدون فى أقصى درجات التماسك. طبعا يتم الاختيار للمهرجانات الخارجية عن طريق هذه اللجان، كأن لجنة الشعر مثلا هى التى تمثل الشعر فى مصر. هل مصر لايوجد بها غير أربعة أصوات شعرية تسافر جرش و صنعاء وأصيلة وكل مهرجان أو مؤتمر أو محفل خارجى؟

واتحاد الكتاب يسلك نفس السلوك!

لجنة الترجمة ولجنة الرواية حجبتا جائزة الدولة، لماذا؟ هل هناك موقف؟ أم استخفاف؟ الايوجد فى الثلاث سنوات الماضية كتاب مترجم أورواية تستحق الجائزة. لقد قدم د. حامد أبو حمد رواية (عائلة باسكوال دوراتى) لكاميلو خوسيه سيلا الحائز على نوبل ١٩٨٩ عن الرواية نفسها، ولكنها رفضت لالشى الا للخلاف بين المترجم ومقرر اللجنة (محمود على مكى).هذه لجان مغرضه وغير موضوعية تستأثر بالمهرجانات والرحلات والبدلات. تنقصها القيم الاخلاقية الأدبية، وتتمتع بقدر هائل من الفساد، وأنا مستعد أن أناظرهم وأكشف عن وصوليتهم وأفضح دفاعهم عن مصالحهم.

وكل ما أتمناه أن تهدم هذه اللجان ويعاد بناؤها ويكون لها برنامج واضح ومسئولية واضحة، ويحاسبون من قبل المبدعين.

الشاعر فؤاد قاعود:

مجلات الدولة مصابة بفقر دم

أصبحت وزارة الثقافة تعمل بلاخطة فهى خاضعة لقرارات وقتية متعارضة، وكل قطاعات الوزارة مضطربة لانها تعمل فى غياب خطة قومية.

فى الستينات لم يكن ثروت عكاشة نبيا لأنه حقق كل هذه الانجازات، ولكنه كان ينفذ خطة قومية، تمثل توجه نظام، فكانت هناك خطة للمسرح والسينما والكتاب والترجمة الخ. أما الآن تكاد تكون وزارة الثقافة ملحقا لوزارتى الاعلام والسياحة وفى الستينات كان الولاء لافكار وليس لأشخاص كما يحدث الآن، حيث الشللية، والاحتماء بالمسئولين.

يبدو أن هيئة الكتاب مستقلة تماما عن وزارة الثقافة وربما يرجع الأمر لظروف نشأتها. وهى تصدر مجموعة من السلاسل يسيطر عليها أناس ينتظرون أن يقدم المبدع أعماله، فى حين أن دورهم هو البحث عن المبدع الحقيقى الموهوب وتقديمه، ولأن هذا لايحدث، فانك لاترى سوى دواوين هزيلة لشعراء لايمثلون الشعر فى مصر. أما الشعراء الذين لايذهبون بأعمالهم، لموقفهم من هذا الوضع تخسرهم الحياة الأدبية. والمفروض أن الدولة (كناشر) هى التى تبحث عن الكتاب والمبدعين الحقيقيين. ولكن للاسف نجد المناخ العام وموقف الدولة من الثقافة أفرز مجموعة من الشلل متضاربة المصالح. ان ادارة تحرير «صباح الخير»مثلا التى أحرر فيها منبراً لابداعات الشباب تسعى هى الاخرى لتضييق هذا المنبر.

ان النشاط الثقافى الرسمى وصل لدرجة من الانحدار لم نر له مثيلا فى العهود السابقة.

أما مجلات الدولة فهى مصابة بفقر دم، لأن القائمين عليها يعملون فى ظروف غير صحية، وبدون حماس. ولاتوجد مجلة من هذه المجلات تحقق ربحاً، وهذه الحجة هى التى أغلقت مجلات الستينات العظيمة التى لعبت دوراً هاما فى حياتنا الثقافية. هذه المجلات تخسر ولاتؤدى غرض صدورها.

المشكلة أساسا فى وجود حماس وايمان بالذى نقوم به. ولو كانت الدولة مؤمنة بدور الثقافة لاختلف الامر مهما كانت قلة الامكانيات.

وبالنسبة للأوبرا، فطالما لاتوجد أعمال هامة وابداعات جديدة ومسرحيات جديدة. فان أفضل الافكار التى يمكن أن تنفذها الاوبرا، هى اقامة الامسيات. ولأن الاوبرا قامت باقامة بعض الامسيات، كان طبيعيا أن تقدم شعراء يمتلكون قدرة اعلامية. فأنا أرى أن الأمسيات الشعرية والثقافية والسياسية هى أفضل ما تقدمه الأوبرا حاليا بشرط الا يشرف عليها أناس مغمى عليهم، وأن تكرر هذه الامسيات أسبوعيا لتستوعب أكبر قدر ممكن من المبدعين الحقيقيين.

الناقدة عبلة الروينى:

تحويل الثقافة الى بضاعة فلكلورية

طرحت وزارة الثقافة عقب تولى فاروق حسنى مسئولية الثقافة ١٩٨٧ ورقة عمل تحت اسم (مشروع السياسة الثقافية) ١٩٨٨.. وبعد اجتماعات عديدة وندوات مختلفة لم يسفر المشروع عن شئ، وانتهى الى زوايا النسيان فى مكاتب الوزارة، التى لم تستطع ان تحدد منذ البداية هوية واضحة لمشروعها وبلورة حقيقية لرؤية متماسكة حول الثقافة



لكن أخطر ماطرحته الوزارة هو انعطافتها الحادة نحو ثقافة الربح والقيم الاستهلاكية التى شكلت منذ البداية تناقضا مع مفهوم الثقافة ودورها فى المجتمعات النامية وحتى الدول المتقدمة، وبينما تتجه دول العالم المتقدم نحو مجانية الثقافة سعت وزارة الثقافة المصرية الى اعلاء قيمة الثمن والمطالبة بدفع ثمن الثقافة.. وبهذا كانت تخطو منذ البداية نحو نفي الثقافة.

راهنت وزارة الثقافة فى خطواتها الاساسية مراهنة مكشوفة على القطاع الخاص، برجال أعماله ومقاوليه، مرة بالانتاج المشترك ومرة بالاتفاق مع المؤسسات الأجنبية أو رأس المال الوطنى أو جمعية رجال الاعمال.

وفى مهرجان المسرح التجريبى أعلن الوزير أن المهرجات له أثره السياحى والاعلامى الى جانب أثره الثقافى، أى أن السياحة والاعلام يتقدمان الثقافى فى الفهم الوزارى، وهو ما انتهى لتحويل المهرجان التجريبى الى تظاهرة سياحية ودعائية أكثر من كونه لقاءً ثقافياً.

نفس الرؤية السياحية حكمت الفهم الوزارى فى المتاحف والسينما، بل وفى تناول التراث الذى أقامت له قصراً متخصصاً بالغورى محوره الاساسى رقصة التنوره والراقص بندق، فتحول الى فقرة ترفيهية دائمة امام كافة الوفود الاجنبية الزائرة ليتحول التراث الى بضاعة فلكلورية ومظهر سياحي بالأساس.

وبرغم وضوح هذا الخط وتلك الرؤية الوزارية للثقافة إلا ان هذه الخطوات جوبهت بمعارضة شديدة من قبل الجمهور المصرى و الكتاب والمثقفين الذين تصدوا بعنف لمشاريع الوزارة فى الآثار وهضبة الاهرام وتصدوا للمسرح السياحى وللثقافة الاستهلاكية، مطالبين بالثقافة (الخدمة» والثقافة (الدور).

المخرج السينمائى توفيق صالح:

«المخدوعون» فى الثقافة المصرية

الدولة التى تعمل، من خلال الصحافة والتلفزيون، على تغييب الوعى المصرى، لماذا تشرف على السينما؟ الدولة التى تحارب القطاع العام والتجارة الخارجية، وتسعى لتحويلها للقطاع الخاص، لماذا تشرف على الثقافة؟

هذا من ناحية سياسة الدولة. ومن جهه أخرى انظر مثلا إلى الشركة الكبيرة التى تضم الفنانين ورأس مالها ٥ مليون جنية، تجد أن نصف رأس مالها لاثنين من الشيوخ السعوديين، فاذا كان فنانو مصر مشتركين فى هذا، فأى دعم للنشاط السينمائى سيذهب إلى هؤلاء كذلك
المشكلة الاساسية أن المسيطرين، أوصلوا الامور لهذا الحد ويطلبون من الدولة الدعم لتدعيم مركزهم ومصالحهم!

وقبل أن تتحدث عن دور للدولة يجب أن نوضح الوضع الحقيقى للسينما اليوم:
الدولة لاتحاول تغيير وضع الشعب واذا اردت سينمات، وخدمات استديو، سيكون المستفيد المنتج والموزع، الذى يفرض وجهة نظره على المجتمع المصرى أما وزارة الثقافة فلا وجود لها على المستوى الثقافى. واذا كان الوزير يفتح معرضا للرسم أو يأتى لنا بفرق رقص، فهذا لايعنى أنه يقوم بدور ثقافى؟ رئيس غرفة السينما منير الشافعى، بعد خمسة عشر يوما من حادث بليغ حمدى الشهير صنع فيلما عنه وهو أخر أفلام الغرفة هذا هو مستوى الافلام أما نحن لاتعترف بنا الدولة، فأنا فى السنوات الخمس الاخيرة لم تدعنى الدولة لأى احتفال أو لقاء.
كل الاوراق «ملخبطة»

بعد أزمة الخليج أصدر وزير الثقافة أمرا بحجز أموال الخدمات؟ هل هذا فى مصلحة الممثل أو المخرج؟ أم فى مصلحة المنتج الذى يدعى أن أزمة الخليج أتعبته؟
ان وزارة الثقافة لاعلاقة لها بسياسة ثقافية، وكل ما تفعله قرارات وقتيه، ولمصلحة أفراد فقط.

المطلوب من الدولة أن يكون عندها شىء من وضوح الرؤية لمستقبل البلد، وأن تحدد ما هى توجهات المستقبل؟

هل ستستمر سياستنا ردود فعل لأحداث تحدث خارج البلد؟

المفكر د. فؤاد ذكريا:

رعاية الدولة للثقافة ضرورة

الموضوع يتلخص فى نظرى فى أن السياسة الثقافية لاينبغى أن تكون خاضعة خضوعا تاما للسياسة الاقتصادية أو للتوجهات الدبلوماسية لبلد فى العالم الثالث. قد يكون هذا مفهوما فى الدول المتقدمة، ولكن الثقافة فى البلاد النامية تحتاج إلى رعاية خاصة، ولابد أن تتخذ موقفا متقدما بالنسبة إلى بقية جوانب الحياة فى المجتمع، ولكن الذى حدث فى السنوات الأخيرة هو أن السياسة الثقافية أخضعت للتوجه نحو تأكيد القطاع الخاص وتقليص دور القطاع العام، وهكذا بدأنا نجد العروض الثقافية بمختلف أنواعها تخضع إلى حد بعيد لمتطلبات السوق، وأصبحت نفس الدعوات التى تتجه إلى تأكيد دور القطاع الخاص فى الشركات الاقتصادية تسرى أيضا على الميدان الثقافى، أخضعت جوانب عديدة من هذا الميدان لقوانين السوق والعرض والطلب، وهذه كلها فى رأيى أخطاء أساسية، لآن صعوبات الحياة الإقتصادية ستمنع الإنسان العادى من أن يقترب من الميدان الثقافى لو ترك هذا الميدان لقوانين السوق، فالثقافة بطبيعتها ليست هى المطلب الملح على مستوى الحاجات الجسمية والمادية الأساسية، فاذا اشتدت صعوبات الحياة الإقتصادية كان من الطبيعى أن يتجه الإنسان العادى إلى تغليب مطالبه الأساسية فى المأكل والمسكن والملبس وغيره على مطالبه واحتياجاته الثقافية، وله فى ذلك كل العذر. مع ذلك فإن هذا لايعنى على الإطلاق أن هذا الإنسان قد يستغنى عن تلك المطالب الثقافية، وكل ما فى الأمر أن الإنسان يجد نفسه مأزوما اقتصاديا فلا مفر من أن يضع لنفسه أولويات معينه، وأكبر دليل على ذلك هو أن النواتج الثقافية الكويتية التى كانت تباع بأسعار زهيدة، كانت تلقى إقبالاً هائلاً من الشباب المصرى، بل كانت توزع فى مصر أكثر بكثير مما توزع فى أى بلد عربى آخر. والدرس الذى نستخلصه من ذلك هو أن رعاية الدولة للثقافة تصبح ضرورة أشد الحاحا فى البلاد التى يعانى فيها المواطن من مصاعب الحياة اليومية، ولو لم تأخذ الدولة بهذه السياسات، لكان معنى ذلك أنها تريد صراحة أن تحرم أوسع قطاعات الشعب من ثمار الثقافة.

الخلاصة اذن هى أن أنصار القطاع الخاص قد تكون لهم حججهم فى الميدان الصناعى والزراعى والتجارى، ولكن لايصح لهم آن يفرضوا فلسفتهم على الميدان الثقافى، ولاينبغى للمشرفين على هذا الميدان أن يخضعوا لضغوطهم بأى حال من الأحوال!

الناقد السينمائي سمير فريد:

فساد الأجهزة

في البداية لابد من الفصل بين وزارة الثقافة كمؤسسه وبين الثقافة كفلسفة ومفهوم، لأن الأخيرة موجودة وفي حالة نمو وازدهار مستمرين بفضل المثقفين المصريين الموجودين في الساحة، فمازال المثقفون المصريون يقومون بدورهم، إلا أن الذي آراه أن العلاقة الصحيحة بين الوزارة وبين الثقافة هي أن تكون الوزارة جهازاً لتيسير عمل هؤلاء المثقفين، ولكن ما يحدث هو عرقلة لسير العمل الثقافي، حتى أصبحت الصلة بين الوزارة والمثقفين منقطعة في مصر بشكل حاد وكبير والحقيقة أن أجهزة وزارة الثقافة موجودة في حياتنا لعدم وجود حل من قبل المسئولين لجيوش الموظفين العاملين بها، ولو وجدوا حلاً لهم لأنتهت الوزارة وأصبحت في خبر كان وكأنها لم توجد من قبل، إذ لانشعر بأي تأثير لها في مجال من مجالات الفنون والثقافة.

إذا أخذني الحديث إلى مجال اهتمامي وهو السينما، فسوف نكتشف عدم وجود أستوديهات سينمائية بالشكل اللائق، ولايوجد اهتمام بدور العرض السينمائية- التابعة للقطاع العام أو الخاص- ولاتوجد مراقبة لهذه الدور لإكتشاف العيوب الفاضحة في أجهزة تشغيلها وعدم صلاحيتها

والحقيقة أننا إذا عددنا أوجه القصور والنقصان التي يجب أن تمد إليها يد الإصلاح فلن نجد شيئا يمكننا الإبقاء عليه، لإستشراء الفساد في كافة الأجهزة التابعة لوزارة الثقافة. ولكننا لايجب أن نظلم الوزارة لعدم وجود فلسفة في الحكم القائم في مصر أصلاً، فكيف نطلب من وزارة الثقافة- وهي مجرد وزارة بين العديد من الوزارات- أن تكون لها هذه الفلسفة والأستراتيجية التي يفتقدها الحكم؟! فنحن لانعلم الهدف من وراء بناء المساجد- على سبيل المثال- في مصر.. هل هي. دور عبادة أم مستشفيات للعلاج؟! ام وسيلة للتهرب من الضرائب.. وكذلك الحال بالنسبة للمدارس.. هل هي لتعليم المواطنين أم لإعطاءهم شهادة تخرج؟

ويبدو أن أجهزة الحكم في مصر تخشى كلمة فلسفة وتوصف المتحدثين بها بأنهم سفسطائيون. وكذلك لاتهتم الدولة. القطاع العام. بانتاج الأفلام الجيدة- كما كان الحال في الستينات- لمنافسة القطاع الخاص الذي أغرق السوق بأمواج من الأفلام التافهة والرخيصة وأغلب التيارات سواء في الحقل السينمائي أو الثقافي بشكل عام لاتمتلك التفكير الاستراتيجي

المستقبلى، بل تعيش أغلبها يوم بيوم وفكرة، دون أن تخطط لإنشاء مشروعات كبرى يلتف حولها المهتمون بالمجال السينمائى- أو غيره من المجالات- لإنقاذ ما يمكن انقاذه من تدهور وانهيار أصاب كل جوانب حياتنا الثقافية والفنية، ويكفى للتدليل على ما أقول أن أجهزة وزارة الثقافة بكامل هيئاتها وقياداتها لم تفكر حتى هذه اللحظة فى إنشاء أرشيف الفيلم المصرى الذى ينهار أمام أعيننا دون أن يتحرك أحد، وأرشيف الفيلم هو فى مكانة دار الكتب، خاصة أن الأفلام مصنوعة من مادة قابلة للفناء. ومثل هذه المشروعات الكبرى الإستراتيجية لو تم طرحها فى وزارة الثقافة لقابلوها بالسخرية. وأود أن أشير إلى وزارة «ثروت عكاشة عندما كان على رأس مؤسسة السينما الكاتب الكبير نجيب محفوظ، ومؤسسة المسرح على الراعى وهيئة الكتاب محمود أمين العالم والثقافة الجماهيرية سعد كامل.. ومثل هؤلاء الناس وغيرهم كانوا يمثلون العقل المفكر فى وزارة ثروت عكاشة، أما الآن فقلة قليلة من المثقفين هم القائمون على العمل الثقافى والأغلبية الساحقة من العمل ذاته يتحكم فيه موظفون معنيون بالبيروقراطية وعدم الفهم لطبيعة العمل الذى يقومون عليه.

الناقد د.لطفى عبد البديع

الثقافة قيم انسانية مزدهرة

لاشك أننا فى أشد الحاجة إلى استراتيجية ثقافية جديدة بحكم التطور الذى يشهده العالم، ونعيش نحن فى قلب الأحداث منه، يؤثر فينا ونؤثر فيه، لأن لنا ثقافة عربية لها معالم خاصة، ولها كيان نحتاج إلى إبرازه وبيان قيمته.

ولابد من الإشارة فى البداية إلى أن الثقافة أساسها القيم، ولا وجود للثقافة من غير هذه القيم، وهى تمثل عندى جملة الصور لحل مشكلات الإنسان، ولذلك من الخطأ أن يقال أن هناك ثقافة رديئة وثقافة جيدة، ولإنه بانتفاء القيم تنتفى الثقافة.

ولكى يتضح الإطار الثقافى لابد من الإشارة إلى فكرة إنشاء وزارات الثقافة، أو أن الحكومات تدخل فى عمل وزارة للثقافة مثل وزارات الإقتصاد والتموين والتعليم.. ويرجع إنشاء وزارة للثقافة إلى العالم الإشتراكى وإشراف الدولة على تثقيف مواطينها ثم انتقلت بعد ذلك إلى العالم الغربى. وكان مسئولو وزارات الثقافة هم أعلام الفكر والفن والآداب فى العالم آنذاك.
والشائع عند عامة الناس أنهم يطلقون على الرجل المثقف أنه من حملة الشهادات، وكانت الكلمة «ثقافة» فى التفكير الكلاسيكى CULTURE وكان أختياراً موفقا فى ترجمتها إلى

«التهذيب والتثقيف الذى يتم للرمح» بمعنى تثقيف الانسان وصقل معارفة. واللفظ استعمله «ابن خلدون» بمعنى العمران.

وعادة ما يقع لبس بين الثقافة والحضارة، وهذه المسألة تحدث فيها «شبنجلر» صاحب كتاب «انهيار الغرب» وأفرد فيه فصلا طويلا للثقافة العربية، وأعتبرها ثقافة عالية، وفرق بين الثقافة والحضارة، وحيث أن الثقافة تحتوى على عنصر الإبتكار، ويقابلها الحضارة التى تتجمد فيها لصيغ الثقافية.. وتطورت هذه الصيغ والمفاهيم حتى وصلنا إلى تطور جديد، الذى تقوم عليه فكرة الثقافة الإنسانية، وهو المفهوم الذى يتردد الآن، والجديد فيه أن كل صور النشاط الإنسانى تؤول فى النهاية إلى الانسان، باعتباره منبع كل صور هذا النشاط الذى تمتلىء به الحياة الأمر الذى أوجد الترابط بين العلم والفلسفة والفن بصوره المختلفة.

وعندما نتحدث عن الثقافة المصرية فنحن نتحدث عن الثقافة التى تنبع من الإنسان المصرى، وهي بالطبع تختلف عن التى تنبع من إنسان آخر ينتمى إلى بيئة آخرى.

والملاحظ فى هذا الصدد أن هناك نوعا من الطبقية بين الثقافات، بمعنى تغليب الثقافة الأوروبية على ماعداها من الثقافات الآخرى فى العالم، الأمر الذى اعتبره «شبنجلر» «كأسباب» لإنهيار الغرب، أعنى نظرية المركز والأطراف، فنحن شرق بالنسبة لأوروبا وليس لغيرها، وعصورنا المزدهرة أطلقوا عليها العصور الوسطى، أو المظلمة بناء على معيشتهم هم وليس غيرهم.

والجديد أيضا مما يشر به «شبنجلر» أنه لاتوجد ثقافة أعلى أو أرقى من الثقافات الاخرى، فكل ثقافة لها القدرة على حل مشكلات الإنسان فى بيئتها، وهذا ما تقوم به اليونيسكو أخيرا فى أهتمامها بالثقافات الأفريقية، وأعتبارها ثقافة ذات قيمة، تدرسها الآن الجامعات الأوروبية وتعكف على استيعابها ولم تعد تنظر اليها على انها ثقافة منحطة أو أدنى، وهذا بالطبع بروز لأمم العالم الثالث فى خلق كيانها الخاص بها والاهتمام بقيمها.

وينبغى أن نسأل أنفسنا ونحن نتحدث عن استراتيجية الثقافة: إلى أى مدى نستطيع أن نثبت هذه القيم حتى تزدهر ونجليها للعالم، سواء على مستوى الاهتمام بالفولكلور أو النحت المصرى وكذلك فى فنون الآداب الآخرى، وكيف تكون الاستراتيجية محققة لكل ذلك؟

وبدون هذا فى رأيى لانستطيع أن نقيم ثقافة تستطيع دفع الإنسان نحو الابتكار والتمسك بالقيم النهضوية. ولابد فى هذا الصدد من النظر فى مدى صلاحية الأجهزة والمجالس الموجودة فى القيام بمهامها فى ضوء هذا المفهوم؟ وهل استطاعت أن تحقق هذه القيم المرجوة وتبرز الثقافة العربية وتستغل الأدوات المتاحة لإبرازها بشكل جيد؟! ولابد أن يكون القائمون على تنفيذ مثل هذه الاستراتيجية على فكر واضح وواع بمفهوم الثقافة بهذا المدلول الذى يتحدث عنه العالم الآن.

وأخلص إلى أننا فى إحتياج إلى تغيير شامل لفكرة الثقافة، فالأزمة الحالية هى أزمة ثقافية فى ستوياتها السياسية والإقتصادية والاجتماعية والدينية، وحياتنا مرهونة بما يسمى بالقيم الثقافية، والإنحلال الذى يعيشه العالم العربى الآن هو إنحلال ثقافى فى الأساس ولن يتم الاصلاح إلا باصلاح مفهوم الثقافة الذى تؤمن به وزارة الثقافة فى مصر

الفنان التشكيلى عز الدين نجيب:

النزعة الاستعراضية والتوسع الأفقى

بالرغم من أوجه النشاط المكثيف فى مختلف المجالات لوزارة السيد فاروق حسنى منذ تولية، فما زالت المشكلة تكمن فى المنطلقات التى بدأ الحوار معه على ضرئها فى أوائل فترة وزارته، وهى الخاصة بفلسفة العمل الثقافى، وتحديد توجهاته ومراميه القريبة والبعيدة ، فقد أثبتت تجربة العامين الماضيين درجة غير قليلة من التأرجح وافتقاد الاستراتيجية الثقافية والطرق المباشرة للوصول اليها.

فمن ناحية: نجد تأرجحا بين اولويات العمل الثقافى لخدمة الجماهير، باعتبار الثقافة خدمة للمواطنين، من خلال أجهزة الثقافة الجماهيرية والمسرح وغيرها وبين العمل الثقافى لخدمة المثقفين والمبدعين، من خلال الأجهزة النوعية والمتخصصة والمهرجانات الابداعية فى المسرح والسينما والفنون التشكيلية ومراكز الابداع الفنى.

لكننا فى الحقيقة لانجد عند التطبيق نتيجة حاسمة فى أى من الاتجاهين: ففى مجال الثقافة الجماهيرية والمسرح نفاجأ بتحول شعار «الثقافة كخدمة» الى «الثقافة كمنتج استثمارى وتجارى» فتصبح قصور الثقافة أماكن لكسب المال عن طريق تأجير قاعاتها لبيع المنتجات التجارية وتأجير دور السينما بها لعرض الأفلام التجارية الضارة بالبناء الثقافى السليم للمواطن، وتنقص ميزانيات العمل الثقافى الجماهيرى

وفى مجال الانتاج المسرحى والعمل الرأسى لتنمية الابداع: نجد ضمورا شديدا فى ميزانيات انتاج المسرحيات وبناء المسارح وقاعات العرض ، بينما يزيد الاهتمام بالمهرجانات العالمية من مسرح تجريبى الى سينما الى فنون تشكيلية

هذا التخبط بين النزعة الاستعراضية المهرجانية ذات التكلفة الباهظة والعائد القليل وبين

التوسع الأفقي في مشروعات تتسم بالتجريبية وغموض الأهداف مثل «القصور المتخصصة» ومثل طرح المشروعات الأثرية السياحية، كان دائما على حساب استكمال البنية الأساسية للمرافق الثقافية الضرورية لأى عمل ثقافى ، أفقيا ورأسيا، وأعنى بها بناء المسارح ودور العرض السينمائى وقاعات المعارض والنهوض بالمتاحف وإقامة الفرق الفنية الجادة والتوسع فى قوافل الثقافة، وتدعيم الكتاب والمجلات والمطبوعات الفنية الرفيعة.. الخ. فشهدت كل هذه المرافق درجات متفاوتة من العشوائية والتناقض والاهمال، أو تركت الساحة فيها خالية للقطاع التجارى بكل مقاييسه وغاياته المعروفة، على حساب القيم التى ينبغى أن يرسيها العمل الثقافى.

ونأتى الى فلسفة القيادة فى المشروعات الثقافية، فنجد نفس الدرجة من التخبط ، بين المركزية الشديدة، بوضع كل السلطات فى قبضة وزارة الثقافة ومؤسساتها التى تسيطر عليها البيروقراطية، وبين مايسمى بلجان المجلس الأعلى للثقافة، وهى لامنتخبة ولاممثلة لقواعد المثقفين، بل مفروضة فرضا ومنتفعه دون أن تعايش الواقع الحقيقى للمثقفين والعمل الثقافى.

وقد سمعنا مرارا وتكرارا تصريحات للوزير عن إعادة النظر فى هياكل هذا المجلس الأعلى وأهدافه وفلسفته، لكن بدلا من تحقيق ذلك، نفاجأ بالنتائج السيئة للجان المحنطة الجاثمة على أنفاس الواقع الثقافى والتى أصبحت شللا للانتفاع السريع». وأبرز صورة لها نجدها فى مجال الفنون التشكيلية حيث يتصل عمل هذه اللجان بالمقتنيات الفنية والتمثيل الدولى فى البيناليهات

فمن الذى يقود العمل الثقافى حقيقة: السلطة الادارية المطلقة.. أم اللجان «الانتفاعية» فى المجلس الأعلى للثقافة؟.. وكلاهما فى الحقيقة بعيد عن النبض الفعلى لحركة الشارع الثقافى.. وأوضح دليل على ذلك نتائج جوائز الدولة الى نفاجأ بها كل عام.. واحتكار أعضاء اللجان لجميع الفرص الهامة فى التمثيل الخارجى والمقتنيات الكبيرة والتكليفات لمشروعات قومية بوزارة الثقافة.

والعلة فى رأيى تكمن فى عدم ثقة القيادة الثقافية فى الرأى العام للمثقفين ورموزهم.. فقد تبلور هذا الرأى العام مرارا فى شكل اقتراحات وتوصيات ومؤتمرات، وأرسلت نتائجها الى وزير الثقافة، لكنه لم يلتفت اليها، وأخص بالذكر مثلين اثنين: الاول توصيات المؤتمر العام الاول للفنانين التشكيليين فى فبراير ١٩٨٩، الذى أعلن الوزير قبل اعلانها أنه سيتبنى تنفيذها جميعا حتى قبل أن يعرفها.. ومع ذلك لم تر توصية واحدة منها النور حتى الآن.. أما المثل الثانى فهو مشروع هضبة الاهرام، وماأجمع عليه المثقفون والمتخصصون يرفض مشروع الوزير، لكنه سار الشوط حتى نهايته ضد ارادة المثقفين، جاعلا من المسألة وكانها خصومة شخصية.. وهذا مايجعل المرء يسأل نفسه بدهشه مع من يقف وزير الثقافة بالضبط.. اذا لم يقف مع المثقفين؟!

جديد فى المثقفين واحترام ارادتهم وآرائهم، من خلال النظر فى كل نتائج المؤتمرات العامة واللجان المتخصصة التى صدرت عنها توصيات وقرارات. وأخذ أهم ماجاء فيها، على ضوء رؤية شاملة للعمل الثقافى يشارك فى وضعها نخبة من كبار المثقفين مع وزير الثقافة. ويعاد تشكيل الهياكل التنظيمية لكل مؤسسة ثقافية من واقع الشخصيات الجادة الممارسة للعمل الثقافى بالفعل وليس من خلال القرب أو البعد عن مواقع صنع القرار.

ومن جهة أخرى لابد أن يتم فك الاشتباك بين وزارة الثقافى والمجلس الأعلى للثقافة، إما بالغائه تماما، أو باعادة صياغته على أسس جديدة.

الكاتب: صلاح عيسى

على الدولة أن ترحل عن مجال الثقافة

بين منتصف الخمسينات ومنتصف السبعينيات، كان للحكومة المصرية سياستان ثقافيتان تتناوبان التطبيق، الاولى هى سياسة «الكيف»، التى كان يمثلها الدكتور ثروت عكاشة، وكانت تنطلق من افتراض أن مهمة الدولة فى مجال الثقافة، هى إنشاء المشروعات الثقافية الكبرى، مثل المعاهد الفنية (البالية، السينما، الكونسرفاتوار،... الخ)، ورعاية الموهوبين (مشروع التفرغ للأنتاج)، ترجمة ونشر الاعمال الأدبية والفنية ذات القيمة العالية،.. الخ، أما الثانية فهى سياسة «الكم» التى تبناها وطبقها «الدكتور عبد القادر حاتم» و كانت تنطلق من أن مهمة الدولة فى مجال الثقافة هى تقديم الخدمة الثقافية للجماهير العريضة، من خلال إصدار كتاب كل ٦ ساعات، وتقديم مسرحية كل أسبوع، واصدار عشرة مجلات ثقافية شهرية واسبوعية، وتخفيض ثمن هذه الخدمات، وتبسيط مضمونها، لتكون أقرب الى مايسمى بالفن التعليمى.

ومع أن التخوم بين السياستين لم تكن محددة تماما، ومع أن تطبيق سياسة الكم قد اتسم بالارتجال والفوضى التى جعلتها مصدر ضيق للمثقفين، الا أنه كانت هناك سياسة، تنطلق من فلسفة واضحة، تنحو الاولى الى الليبرالية، وتنحو الثانية الى شكل من أشكال الاشتراكية الفجة...

ومنذ منتصف السبعينيات، والى اليوم، ولا أحد يدرى بالضبط نوع الفلسفة التى تحدد دور الدولة فى مجال الثقافة، أو بمعنى آخر، لمن تتوجة المشروعات الثقافية التى يمولها دافع الضرائب؟ وأى أهداف تخدم؟.

وأى أهداف تخدم؟.

ومع أن الرئيس الراحل أنور السادات، كان قد أعلن فى عام ١٩٨٠، عن نقل السلطة الثقافية الى المثقفين، عن طريق تشكيل المجلس الأعلى للثقافة، إلا أن أحدا لم يصدق هذا، اذ لم يكن ممكنا أن تتنازل الدولة بارادتها عن سلطتها لمجموعة من المثقفين، عاش رحمه الله ومات، وهو يعتبرهم من كتاب العرائض والسخائم. وهو ماحدث بالفعل، اذ لم تجتمع لجان المجلس التى لاحصر لها، ولم يثبت حتى الآن أن واحدة منها قد مارست أى سلطة.

والمشكلة على صعيد الثقافة، تشبة المشكلة على صعيد الصحافة، فالسلطة التى تتعالى داخلها أصوات المطالبين بفك القطاع العام- أو على الأقل وحداته الخاسرة أو سيئة الادارة- وخصخصته، تأبى أن تتنازل عن ملكية الصحف، أو أن تخصخصها مع أنها من اكثر المشروعات خسارة وتبديدا للمال العام، وتأبى أن تفعل ذلك بالنسبة للاذاعة والتليفزيون ، إذ لولا تلك الاجهزة ماوجدت أحدا يدافع عن سياساتها المحرجة، والخائبة.

وليس لذلك سوى معنى واحد، هو أن البرجوازية المصرية، لاسباب تاريخية لامجال للافاضة فيها، حريصة على الانفتاح فى مجال الاقتصاد، وعلى الانغلاق فى مجال الديمقراطية!

لقد آن الاوان لكى ترحل الدولة عن مجال الثقافة، وأن تتركها للمثقفين وهو مايتحقق- فى رأيى- بمايلى:

**** يقتصر دور الدولة فى كل مجالات الثقافة على:**

١- الاعمال الاستراتيجية الاساسية (فى النشر: ترجمة أمهات كتب المعرفة العالمية، واصدار الموسوعات، ونشر وتحقيق كتب التراث، واصدار مجلة واحدة رفيعة المستوى. فى المسرح: المسرح القومى فى الموسيقى : دار الاوبرا وفرقة قومية للفنون الشعبية. فى السينما : انشاء شركة لتوزيع الافلام السينمائية على نطاق العالم تحرر الفيلم المصرى من نفوذ الموزعين غير المصريين)..

٢- تقديم الخدمة الثقافية الى الجماهير العريضة، من خلال التوسع فى انشاء قصور وبيوت الثقافة

٣- إطلاق حرية تأسيس وتكوين الجمعيات الثقافية والأدبية والفنية، التى تعبر عن مدارس وأجيال وتيارات المثقفين المصريين، تتولى كل منها القيام بالانشطة الثقافية الأخرى، على أن تدعمها الدولة، بشكل مباشر، أو غير مباشر عن طريق تخفيض أسعار ماقد تحتاجه من خدمات كالمطابع والورق وايجار المسارح، وأسعار الفيلم الخام..

ومع ثقتى بان الدولة لن ترحل عن مجال الثقافة، إلا بالنبوت، الا أننى لست يائسا، خاصة بعدما حدث للاستاذ شارشيسكو!

الشاعر محمود نسيم

صراعات المماليك تصوغ المواسم المسرحية

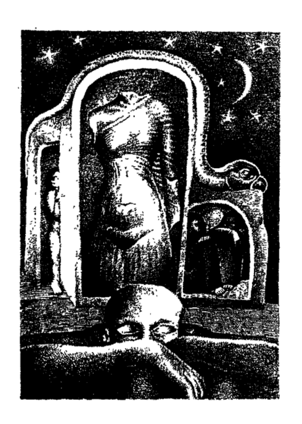
أود- في البداية- أن أتحفظ على تعبير «سياسة الدولة الثقافية» فاعتقادى أن الكثرة من الخطط والبرامج الرسمية دعائية وإعلامية، وفي جزء غير قليل منها، سياحية.

ولعل من الأمور ذات الدلالة، استدلالا على ذلك وتأكيدا، أن الأنشطة الثقافية، خاصة في الآونة الأخيرة ،أصبحت تأخذ شكل المهرجانات والاحتفالات الموسمية، ربما لأن ذلك يتيح كثافة صحفية ويضفي اهتماما جماهيريا مما يؤدى الى تواجد إعلامى أكبر للمسئولين الثقافيين، غير مدركين- قطعا- أن تلك الاحتفالات لاتصنع واقعا ثقافيا وإن صنعت أسماء إعلامية، ولا تفضى الى بلورة تيارات واجتهادات وإن أضفت شكلا خارجيا متحركا على واقع ساكن. وهكذا، فاذا نظرنا الى الصحف والمطبوعات وأجهزة الدعاية المختلفة، فان الثقافة الرسمية متواجدة وطافية على ورق ملون، أما إذا كان علينا أن نتوجه الى الواقع ونتخذه مؤشرا وعلامة فان دور الدولة غائب أو يكاد الامن بعض أنشطة متفرقة. ولعلنا مازلنا نذكر أن الوزير الحالى قد بدأ إدارته بتقديم خطة للعمل الثقافى أو برامج، لا أذكر، مما أريد معه إعطاء إنطباع وخلق اقتناع بأن هناك نظاما فكريا يحكم توجهات الوزير، وأن هناك اليات ثقافية يجرى العمل بها، وأتصور أن النتيجة الآن مؤسية وربما مضحكة، وكذلك استحدث الوزير عددا من الاجراءات انصبت فى معظمها وقتذاك على الثقافة الجماهيرية، وتمثلت فى مشروعه الخاص بتحويل عدد من قصور الثقافة من قصور عامة تقدم خدمات ثقافية متنوعة الى قصور متخصصة مقتصره على نشاط فنى أو معرفى واحد، وأظن النتيجه،

وقد مضت سنوات كافية لنوع من المراجعة واضحة فالذى تم هو إلغاء فكرة قصر الثقافة العام دون أن يتشكل بديل تصنع، وكحالة دالة على ذلك: قصر الفورى للتراث حيث تم اختزال التراث فى رقصة وحتى الرقصة أصبحت هى راقصها الدائر بملابسة الفولكلورية المزركشة أمام الوفود الرسمية، ليصبح التراث فرجة سياحية والرقصة التراثية، بكل مدلولاتها الشعبية ورموزها الصوفية، فقرة فى برامج منوعات.

ولايختلف الأمر كثيرا عن ذلك فى المسرح، فلسنا بازاء سياسة تستجيب لضرورات الواقع المسرحي وأسئلته وحركة مبدعية، وإنماهي- كالعادة- مجموعة من الاجراءات الفوقية والخطط المكتبية، العاكسة لطبيعة الأشخاص القائمين عليها ونوعية خبراتهم وتجاربهم، ونظام إدارى يتيح الفرصة للمزاج الشخصى أن يضفى طأبعه، ولصراعات المماليك ومعاركهم الصغيرة أن تصوغ

المواسم المسرحية. ولست بحاجة الى استدلالات هنا، فالصورة واضحة تماما، فالمسرح المصرى يعيش حالة من التفكك الهيكلى والفنى الى درجة أصبح عاجزا معها عن تقديم مسرحية واحدة جيدة والحركة المسرحية بكاملها أصبحت استهلاكية، معتمدة على القوالب الجاهزة والأطر الجامدة، وشهد مسرح الدولة اقترابا متزايدا من الصيغة التجارية، وانعدمت الفوارق كلية بين هيئة المسرح والمنتج الخاص، وبين المسرح والملهى، والقيمة الثقافية ومواصفات السوق. ولعلى أضيف فى النهاية، وكجملة استطرادية، الى المسألة زاوية أخرى تتعلق بدور المثقفين أنفسهم، وهو الدور الذى أصبح منتهيا قبل أن تخط كلمة على بياض، وأى جهد سوى استعادة هذا الدور أولا هو دوران فى فراغ، وفى هذا السياق- فان الرهان على المؤسسات الرسمية لن يفضى الا الى الأباطيل وقبض الريح، فالخبرة التاريخية المريرة قد أوضحت، وبشكل نهائى فيما أرى أن العمل داخل إطار الأجهزة يؤدى الى أن يصير المثقف جزءا منها ودائرا فى مدارها، ولذلك، فان استعادة حركة المثقفين المستقلة بأشكالها المتنوعة عمل تتأكد باضطراد الآن ضرورته وحتميته.



قام باستطلاع اراء د. فؤاد زكريا وسمير فريد ود. لطفى عبد البديع وعز الدين نجيب الزميل مجدى حسنين

استجواب من السيد العضو مجدى احمد حسين

ونصـه :

ينتهج السيد الوزير سياسات فى إدارة قطاع الثقافة لاتتفق مع المصالح القومية والحفاظ على حقوق الشعب وثروته الفنية والثقافية والأثرية وهو الأمر الذى اتضح بصورة جلية فى قطاع الآثار ، حيث يخلط الوزير بين مهامه الثقافية ، والمهـام التجـارية والسياحية التسويقية ، الأمر الذى يعرض هذه الثروة القومية للتلف أو الضياع ، وقد بلغت هـذه السياسة الخاطئة ذروتها فى المشروع الذى طرحه أخيرا لهضبة الأهرام ، الأمر الذى يمثل تهديدا حقيقيا لآخر ماتبقى من عجائب

الدنيا السبع ، وأحد رموز مصر التى لا يمكن السماح بتعريضها للخا[illegible] أو وضعها تحت رحمـة الآراء أو التصرفات الفردية للسيد الوز[illegible] الذى يطرح الآن مشروعا لتحويل حرم الأهرام وأبى الهول إلى [illegible] تجارية ترفيهية وموقع دائم للعروض الفنية بما يترتب على ذلك من [illegible] طابع المنطقـة ، بل وتعريض آثار المنطقة لخطر الانهيار وا[illegible] والضياع [1] .

(للمناقشة)

نص استجواب وزير الثقافة المقدم من العضو مجدى أحمد حسين بخصوص موضوع هضبة الاهرام من واقع مضابط مجلس الشعب

رجل الشارع والسياسة الثقافية

مين هى الهيئة دى؟

ماهى شهادة رجل الشارع فى القضية؟
فلتختر عينة عشوائية، متباينة المستوى العلمى والاجتماعى والمهنى، لنسألها: ماهى الثقافة وماهو المثقف؟
ماذا تطلب من وزارة الثقافة؟ هل تقرأ كتب الهيئة العامة للكتاب؟ هل تذهب للمسرح؟
جربنا هذه الطريقة مع مجموعة مواطنين فى الشارع، فحصلنا على هذه الاجابات، التى نوردها بنصها العامى

* محمد اسماعيل صاحب ورشة:

الثقافة هى الناس المتعلمة والعلم اللى هم يعرفوه المفروض أنهم يعلموه لينا من خلال وسائل الأعلام الموجودة علشان اللى معندوش قدرة على الوصول للعلم اللى هم وصلوله يتعلم منهم. والثقافة شاملة جميع الأعمال وليس عمل واحد فالحرفى مثقف فى حرفته والموظف كذلك وكل انسان يعمل فى مركز عمل من المفروض أن ينشره من خلال وسائل الأعلام فى أشياء مبسطة علشان نفهمه.

والانسان المثقف هو اللى بيعرف حاجات كثيرو يسد الناقص عندى اللى أنا معرفوش.
أطلب من وزارة الثقافة أن تنظر الى الأحياء الشعبية المحرومة من حاجة اسمها الثقافة وكانت وزارة الثقافة بتعمل زمان فى الأماكن العامة تلفزيون وسينما الحدائق علشان نعرف الخير والشر من الأفلام اللى بتعرض لنا.

لا أقرأ مطبوعات هيئة الكتاب لأنى مشغول دائما ومن الصعب أن أرسل أبنى الصغير الى رملة بولاق علشان يشترى كتب، فمن المفروض أن تنزل هذه المكتبات الى الاحياء الشعبية من خلال سيارة تنزل كل اسبوعين لبيع هذه الكتب فى ميعاد معين تنشر الوعى فى المنطقة ، واليوم التالى منطقة أخرى لأن لو أنا اشتريتها من المكتبات الاخرى حتكون أغلى و نتيجه لارتفاع اسعار

التالى منطقة أخرى لأن لو أنا اشترتها من المكتبات الاخرى حتكون أغلى و نتيجه لارتفاع اسعار المعيشة حشترى الطعام ولا الكتاب، وممكن تعمل الهيئة فروع لها فى المدارس الأبتدائية والاعدادية على مستوى علمهم ويعرض فيه كتب الهيئة اللى يستوعبها الطفل.

نعم أذهب الى مسارح القطاع العام وأنا شاهدت أهلايا بكوات وللأسف توقفت بسبب الخلافات بعكس المسرحيات ذات الالفاظ البذيئة اللى كل يوم أخبارها على صفحات الجرائد، وأنا معرفش من مسارح الدولة غير المسرح القومي، وأنا لا أعلم لماذا لا تعمم الدولة مسارح القطاع العام لأن التذكرة فى القطاع الخاص تصل الى ٢٠٠ جنيه وحتى الثقافة الجماهيرية ليست الا فى رمضان فقط، والهيئة العامة تقيم الشوادر فى شهر رمضان. لبيع المصاحف فقط، فلماذا لاتقيم طول العام فى حديقة الخالدين مثلا ويعرض بها كل شئ؟

عزة حسين الجدى/ مكانجية:

مفهوم الثقافة عادى ومعرفش مين هو المثقف
أطلب من الوزارة ترخيص المسرح والسينما
لا أعرف حتى مين هى الهيئة
لا أذهب للمسرح لعدم وجود وقت.

محمود فهمى/ سائق

الثقافة هى أنى أقرأ وأشاهد التليفزيون و الافلام اللى بتهدف لحاجة لكن مش افلام الحب والكلام الفارغ. والمثقف هو الانسان اللى بيعرف كل حاجة.
أطلب من وزارة الثقافة أنها ترخص الكتب علشان عاوز أقرأ لكن الكتب غالية ومش بقرأ الجرنال غير السياسة والحوادث
معرفش عن الهيئة حاجة غير انها فى بولاق.
مابروحش المسرح علشان معنديش وقت أسهر لان السواقة محتاجة لاعصاب مستريحة علشان ما أعملش حوادث.

هشام بدوى/ طبيب

الثقافة هى إلمام الفرد بشتى علوم المعرفة من غير تخصصه العلمى. والمثقف هو الذى يتصف

أريد من وزارة الثقافة رعاية اللغة العربية ومحاولة غرس أصولها فى النشأ الصاعد وجدية السعى لنشر الثقافة الاسلامية، فالأغلبية الساحقة لامعرفة ولاصلة بينها وبين الكثير من المعارف عن الاسلام

نعم أقرأ مطبوعات الهيئة العامة للكتاب

لا أذهب للمسرح لانه حرام.

* محمد محمود محمد/ ترزى

الثقافة هى المسارح والسينما. والمثقف أنه يكون الانسان لبيق الكلام.

عاوز من وزارة الثقافة أن لا تلغى الأفلام اللى بتوضح وضع معين لانه معالجة من الحياة.

بأذهب لمسارح القطاع العام وشاهدت أهلا يابكوات، لكن المسارح بعد ذلك مسرحياته مش حلوه وكنت زمان بتفرج على المسرحيات مثل ليلة نرواج سبرتو والقضية

أنا مبطلعش الاعلى الجرنال فقط

* عبد الرازق كامل/ قهوجى

معرفش أيه هى الثقافة ومعرفش مين هو المثقف

مش عاوز حاجة من وزارة الثقافة.

لا أعرف مين هى الهيئة

مش غاوى مسرح

* شاهيناز محمد زيدان/ دبلوم تجارة

الثقافة هى معرفة الانسان لكل شئ ومش لازم أن تكون الانسانة المثقفة عى المتعلمة فأحيانا يكون أنسان جاهل وطريقته فى الكلام مثقفة لان حتى اللى فى الجامعة بيكون يعرف فى تخصصة فقط وجاهل فى باقى التخصصات.

أريد من وزارة الثقافة أن ترخص المسرح والسينما والكتب لان حتى لمابيجى معرض الكتاب بتبقى الكتب غالية ومش بعرف أجيب كتب علشان اسعارها مرتفعة

مين هى الهيئة دى؟

لا أذهب للمسرح علشان مواعيد العرض متأخرة ، حتى مسرح القطاع العام التذكرة فيه

بخمسة جنيه فأزاى حروح أنا وماما وأخويا وحتى إذا رحت لوحدى حرجع ازاى ومواعيد العرض متأخرة!

فوزى محمد/ سمكرى:

الثقافة هى الفن والتمثيل والمثقف هو الرجل المتعلم واللى يكون مش جاهل.

أطلب منها أفلام كويسة ومش خارجة

لاعلشان أنا معرفش الهيئة

أنا مبروحش المسرح من عشر سنين علشان أنا بصلى من وقتها وبيبقى فى المسرحيات دى حاجات خارجة ورقص وناس عريانة.

حنفى السمالوطى/ مكوجى:

الثقافة هى السينما والتلفزيون والجرايد والمثقف هو اللى بيفهم.

أطلب منها ترخص المجلات وتذاكر السينما

الهيئة دى وزارة الثقافة؟!

لامبروحش مسرح القطاع العام علشان مابيضحكش وبيقول حاجات مش بيفهمها غير المثقفين.

وجدى خميس/ مطبعجى:

الثقافة أن تكون الناس متنورة ومش جاهلة والمثقف هو الأنسان اللى بيفهم ومش لازم يكون متعلم

أطلب من وزارة الثقافة ترخيص الكتب

أنا معرفش الهيئة من أصله.

ولابروح مسرح عام ولاخاص لأن الحاجات دى الناس بنضحك بيها على بعض يعنى واحد يعمل أى حاجة مسفة علشان الناس تضحك وبس.

جمال محمود احمد/ عامل صاج:

الثقافة هى ليست التعليم لكن الإلمام بالنواحى السياسية والأجتماعية والتكنولوجية والتطور، والأنسان الملم وبذلك هو الانسان المثقف بجانب الشهادة اللى بيحصل عليها.

أطلب من الوزارة المساعدة لكل المتطلعين بأن تعطيهم أكبر جرعة ممكنه من التكنولوچيا المتطورة والتوسع فى الناحية الدينية لأننا بلد إسلامى.

لا أقرأ مطبوعات الهيئة.

لا أذهب للمسرح علشان معنديش وقت

اختارت العينة وحاورتها الزميلة وفاء زينهم

رسالتان بالبريد

واستكمالا لفكرة استطلاع رأى المواطنين فى الثقافة ووزارتها وأسلوب عملها، ننشر هاتين الرسالتين اللتين وصلتا إلينا بالبريد. فهما يحملان وجهتى نظر مباشرتين وميدانيتين من واقع الخبرة اليومية المعيشة

الرسالة الأولى:

أرجو إلغاء بيوت الثقافة

رجاء.. للسيد وزير الثقافة

يجب على السيد وزير الثقافة الأمر فورا بالغاء بيوت الثقافة الموجودة فى القرى والمحافظات وذلك للآتى:

لاتوجد أية امكانيات أو ميزانية لتلك البيوت.

الكتب الموجودة قديمة جدا من الخمسينات والستينات ولاتتمشى مع التيارات والافكار الجديدة

فصول محو الأمية لاتعمل لعدم الجدية وعدم اعطاء أى تشجيع للمدرس وتوفير الوسائل اللازمة لمساعدته.

واخيرا فهذه ليست دعوة من كاره للثقافة بل رحمة بها وبإسمها، ودعوة للوزير للنزول لتلك البيوت ليعرف ضالة فائدتها.. والحل أما إصلاح أو اغلاق!

ابراهيم الليثى المحامى/ الجيزة

الرسالة الثانية:

ارفعوا قبضة الادارة

وكاتب هذه الرسالة هو الشاعر درويش الأسيوطى، وهو راحد من هؤلاء المبدعين الذين تنطبق عليهم مقولة الثقافة الدائمة «إن مصر مليئة بالعطاء والمبدعين»!!

الاستاذة / فريدة النقاش

تحية ومودة وبعد

نتعرض نحن ادباء أسيوط لحملة ظالمة من مدير الثقافة باسيوط صلاح شريف ، أمين الاعلام بالحزب الوطنى، وصلت الى حد منع الاسيوطى المشرف على نادى الادب ورئيس مجلس ادارته المنتخب من الأدباء من دخول القصر.

أسيوط وذلك بحجة أن أحد المقالات يتعرض لتصرفات المدير الفاضل. والمقال المقصور هو مقالة تؤرخ للحركة الأدبية فى اسيوط منذ ١٩٧٠-١٩٩٠، وذنب المقال الذى لايغتفر انه لم يخلق دورا رائدا للمدير المثقف.

تناشد وزير الثقافة والاستاذ حسين مهران، رفع قبضة الادارة عن العمل الفنى والأدبى، واشاعة المناخ الديمقراطى فى الممارسة.

الذنب الذى لن يغفره أمين الاعلام بالحزب،أن درويش الاسيوطى رفض المشاركة فى تحرير مجلة الحزب «صوت الجماهير» لانه ببساطة لاينتمى لهذا الحزب.

هل أمل فى مساندتكم فى أسيوط، وشكرا

المخلص درويش الاسيوطى/ اسيوط



بعدان قرات:

ثقافة على ورق سيلوفان

حلمى سالم

كانت الاسئلة كثيرة، والمحاور متعددة. وكنا نعد أنفسنا لمواجهة شاملة مع وزير الثقافة، المسئول التنفيذى الأول عن الثقافة فى مصر، الفنان التشكيلى، الذى أتى الى وزارة الثقافة المصرية بعد أن كان رصيد هذه الوزارة قد صار ثلاثين عاما، منذ أنشائها عام ١٩٥٨.

ثلاثون عاما من العمل الثقافى: النجاح والاخفاق، الخلط او التمييز بين الثقافة والدعاية المشاريع الكبيرة والصغيرة، العلاقة مع المثقفين، الأحلام النظرية والتطبيق الفعلى ، الصراع بين الثقافة حخدمة والثقافة كسلعة.

ماهى المسافة بين الثقافة والسياحة؟ وماهى ملامح الخطة القومية لوزارة الثقافة؟ ولماذا لاتترجم الشعارات السياسية الراهنة (الانفتاح- التعددية الفكرية، الحرية الفردية، وطنية كل المصريين على اختلاف اجتهاداتهم العقائدية) فى المجال الثقافى؟ وهل دعم الدولة للنشاط الثقافى يعنى مراقبتها له سياسيا؟ وهل هناك خطة واضحة للترجمة والاحتكاك بالفكر العالمى؟

لكن إجابات وزير الثقافة هزمت عدتنا ببساطة وذكاء، اذ جاءت هذه الاجابات عمومية ، هائمة، غير ممسوكة، لاتكاد تستشف منها خطة أو رؤية أوسبيلا مستبينا، الا فى النذر القليل، بينما جاءت إجابات المثقفين ورجل الشارع، على النقيض من ذلك تماما: واضحة، مخذولة، ناقدة، تهفو الى ثقافة حقيقية ووزارة ثقافة فاعلة!

ولعله من المستحسن أن نرجع إلى الوراء ثلاث سنوات حينما قدم فاروق حسنى وزير الثقافة الجديد، ورقته المسماه «السياسة الثقافية فى مصر» التى كانت قد سبقتها بعشرين عاما «ورقة سياسة ثقافية» أولى، قدمت عام ١٩٦٩.

إن ورقة ٦٩- فى رأى ورقة الوزير الجديد «لم تصل الى درجة الشمول ومحددات الانطلاق

«بمضامين تتفق وظروف العصر، ملبية الاحتياجات الثقافية الراهنة، التى فرضتها المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية».

وتحت عنوان «الهدف الاستراتيجى للسياسة الثقافية» يقول المشروع:

«الثقافة حق أساسى لكل مواطن مصرى، وذلك إعمالا لنص الدستور. فالدولة مسئولة عن توفير امكانية تنفيذ هذا الحق، فى المدينة وفى القرية على السواء، دون تفرقة. على أن تكون الثقافة جادة ورفيعة، متفاعلة بالحضارة العالمية، منفتحه على التجارب الانسانية دون عقد، تأخذ منها وتعطيها، مرتبطة بتراث الشعب، وقيمة الدينية والروحية، متمثلة طموحاته فى تنمية قومية شاملة، تصاغ بمشاركة شعبية منظمة وواعية أى:ثقافة وطنية ديمقراطية إنسانية تجمع بين الأصالة والمعاصرة».

والحق إن هذا البيان الجميل لم يعرف طريقة الى التطبيق العملى طوال السنوات الثلاث الا فى أنذر من النذر القليل.

فلم تصل الثقافة الى مستحقيها الأساسيين بحكم الدستور فى القرية والمدينة على السواء، واجابات بعض المواطنين من العامة التى ننشرها مع هذا التحقيق تؤكد هذه الحقيقة بجلاء.

فالقرى ماتزال تعانى من فقر الثقافة، وأهلها راحوا يتذكرون بأسى أيام القوافل الثقافية، تلك القوافل التى أحل الوزير محلها- فى ورقته- «الخيمة الثقافية». تلك الخيمة التى لم تنصب بعد فى أية قرية.

ومازال سعر الكتاب والسينما والمسرح عائقا جباراً لوصول الثقافة لمستحقيها الشرعيين.

وأين هى **«الثقافة الجادة الرفيعة، المتفاعلة بالحضارة العالمية»** فى هذا الغث الذى يغلب على ماينشر فى الهيئة المصرية العامة للكتاب، والذى ينتجه- كما قال- المثقفون- الأقارب والاصهار والأصحاب؟

وأين هو **«الانفتاح على التجارب الانسانية دون عقد»** حينما تركت وزارة الثقافة الدكتور حامد أبو أحمد الأستاذ الجامعى ومترجم رواية «من قتل موليرو؟» العالمية لمحاكمة تأديبية نصبها له الأزهريون، دون أن تدافع عنه (هو المثقف وهى وزارته!)، أو حتى تدافع عن نفسها وهى التى طبعت الرواية **«انفتاحا على التجارب الانسانية دون عقد»**؟!

وحينما تركت الوزارة كتاب «مقدمة فى فقه اللغة العربية للدكتور لويس عوض يصادره

الازهر بعد أن طبعته هيئة الكتاب التابعة للوزارة أن تدافع عن حرية الكاتب الفكرية، أو أن تدافع عن حقها ودورها فى تبنى ونشر الرؤى الفنية أو الفكرية المختلفة، التى ينطبق عليها وصفها في مشروعها الثقافي «ثقافة وطنية ديمقراطية تجمع بين الأصالة والمعاصرة»!!

ولويس عوض رحل مؤخرا، وسمعنا أن هيئة الكتاب ستعيد طبع أعماله مجددا، وقد بدأت - مشكورة- فى ذلك فعلا، فماذا ستفعل فى كتاب «مقدمة فى فقة اللغة العربية»؟

إن مصادرة هذا الكتاب (أوغيره، وغيره كثير) ليست- فى جوهرها- مصادرة للويس عوض المفكر، فالكتاب يقرأ، بالداخل والخارج، ويتداول (ونحن نقدم عرضا له- فى هذا العدد- تحية للويس عوض)، لكنها مصادرة لحق وواجب الوزارة فى النهوض بدورها، وضرب لمشروعية ومصداقية بيانها الذى يقول فى بند «أهداف الدولة فى مجال العمل الثقافى»: «دعم الابداع الفردى والجماعى، فى حرية لاتتصادم مع الآخرين. فالحرية والابداع جناحان لطير واحد».

وهنا نأتى لمسألة وصاية الأزهر على الثقافة والفكر والابداع. ولعل موقف وزير الثقافة فى هذه المسئلة (من خلال حواره مع «أدب ونقد») هو واحدة من النقاط القليلة التى يمكنك أن تمسك فيها بفكرة واضحة محددة.

فهو يرى أن الأزهر جهة اختصاص، وحينما يفتى الأزهر فى مسألة تتصل بمجال عمله، علينا جميعا أن نسكت!! وقد عبر عن هذه الفكرة مرات عديدة فى حوارات سابقة!! انطلاقا من أننا «دولة مؤسسات» ويجب الا تتدخل مؤسسة فى اختصاص مؤسسة أخرى!!

وبدون الدخول فى تفصيلات ليس هذا مكانها، فاننى، شخصيا، أظن أن الوزير غير مقتنع اقتناعا حقيقيا بهذا التفسير الذى يقدمه. والوزير- لاشك- يحتفظ فى مكتبته بكل هذه الكتب المصادرة (سوسيولجيا الفكر الاسلامى للدكتور محمود اسماعيل- أولاد حارتنا لنجيب محفوظ- مقدمة فى فقه اللغة العربية للويس عوض- من قتل موليير وترجمة حامد أبو أحمد، وغيرها)، والأغلب أنه قرأها جميعا، واستمتع واستفاد ببعضها أو بكلها.

فاذا كان الوزير مؤمنا، حقا بتفسيره (فئ شرعية ودستورية ولاية ووصاية الأزهر) يكون باحتفاظه وقراءته هذه الكتب المصادرة قد خالف القانون الذى يعمل كوزير فى ظله، ويكون قد ضرب شرعية وجوده فى سلطة هو واحد ممن يخالفون دستورها وقانونها!

واذا لم يكن مؤمنا حقا بتفسيره (وهذا هو الأرجح) فيكون قد خالف واجبه فى حماية حرية المثقفين ونشر الفكر المبدع فى كل مجال، وخالف وثيقته التى أولاه المثقفون ثقتها بمقتضاها، حينما أكد فيها **«أن الحرية والابداع جناحان لطير واحد»**، ويكون فى النهاية قد نقض مشروعية وجوده على رأس سلطة تنفيذية لاينهض فيها بواجبه فى «دعم الابداع الفردى

والجماعى» ، انطلاقا من أن «الثقافة حق أساسى لكل مواطن مصرى، وذلك إعمالا لنص الدستور ، والدولة مسئولة عن توفير امكانية تنفيذ هذا الحق» !! كما قال بيانه!!

أى نقض للشرعية من النقيض يختار الوزير!

وأين هى المشاركة الشعبية المنظمة الواعية. فى حين أن الوزارة لم تنظم مؤتمرا قوميا واحدا للمثقفين المصريين، تستمع منهم وتنفذ رؤاهم؟

حتى المؤتمر الأدبى اليتيم الذى تقيمه «مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم» ، فانما تنظمة لسحب البساط من تحت أقدام كتيبة هائلة كاملة من المثقفين والأدباء،بدون أن تشكل توصياته الأساسية (فى المسألة الوطنية والمسألة الديمقراطية) لا الثانوية (سلسلة كتب أو مجلة) نبراسا تهتدى به وتنفذه، نزولا على توجهات الأدباء والمثقفين الذين تجئ وزارة الثقافة لخدمتهم وتنفيذ رؤاهم، لا لقيادتهم أو التحكم فيهم بالقهر أو بالحجر أو بالسير عكس مايرون؟!

وهل يمكن الحديث الجدى عن دعم الابداع الجماعى، فى ظل حقائق عملية من نوع:

التضييق الخانق على الجمعيات الأدبية فى شتى ربوع مصر، ماليا واداريا وأدبيا وسياسيا. وترك وزارة الثقافة هذه الجمعيات (الأدبية والثقافية) تابعة لوزارة الشئون الاجتماعية، بدون التفكير فى أيلولة تبعيتها لوزارة الثقافة، أو حتى حمايتها من الألوان العديدة للتضييق والمحاصرة!!

محاصرة ومصادرة تجربة «مجلات الماستر» وترك المجلس الأعلى للصحافة يستفرد بها- وهى الظاهرة الثقافية الأدبية الجماعية المبدعة طوال عقد كامل- بالمصادرة والمنع، بدون دفاع أو حماية (ولكن : هل تحمى وزارة الثقافة ظاهرة قامت أصلا فى مواجهتها ، وفى مواجهة مطبوعاتها ومجلاتها التقليدية التى تضيق الخناق على الابداع الجديد وعلى حرية الرأى؟!).

الموقف السلبى- إن لم نقل المضاد- الذى وقفته وزارة الثقافة من اعتصام الفنانين والنقابات الفنية منذ ثلاث سنوات!

ألا تجب رسالة المواطن ابراهيم الليثى التى جاءتنا بالبريد كل دعوى ورقة السياسة الثقافية فى توصيل الثقافة لكل ربوع مصر، بالقرية والمدينة، وتيسيرها على مستحقيها الدستورين؟

والا تجب رسالة الشاعر درويش الأسيوطى (التى جاءتنا بالبريد أيضا) كل دعاوى الورقة فى «أن الايمان بالديمقراطية فكرا وسلوكا فى كل جنبات الحياة فى مصر تؤكده ممارسات وزارة الثقافة» ، لن نتحدث عما تعانيه نوادى الأدب فى عديد من قصور الثقافة (بالفيوم وبنها والزقازيق والاسماعيلية مثلا) ولا عما تعانيه جمعيات أدبية فى علاقتها بقصور الثقافة وبالادارات الثقافية جمعية فنانى وأدباء بورسعيد مثلا)!!

حقيقة الأمر كله ، أن الثقافة لاتنفصل عن السياسة العامة فى الوطن.

وزير الثقافة منصب سياسي، ووزارة الثقافة جزء من نظام سياسي. ولايمكن النظر الى توجهات وزارة الثقافة فى معزل عن توجهات النظام السياسى كله.

ونظامنا السياسي الراهن يفصل بين توجهه الاقتصادى الى الحرية الفردية في الاقتصاد والتعددية السياسية النسبية فى الحياة السياسية، وبين المسألة الثقافية والفكرية، مما يسبب خللا جوهريا فى بنية النظام الاجتماعى السياسى نفسه:

انفتاحية وتعددية (نسبية) فى السياسة والاقتصاد. وواحدية واحتكار للرأى والاجتهاد والابداع، فى الثقافة والاعلام والفكر والأدب

وينتقل هذا الخلل البنيوى الى العمل الثقافى والفكرى، فلا تتجلى هذه الانفتاحية والتعددية الا فى كثرة المشروعات كميا، وتعدد المهرجانات الشكلية التزويقية، واستدعاء رجال الاعمال لتمويل المشروعات الفولكلورية، والميل الى ثقافة «السيلوفان» والفنون «الشيك»!! وبزوغ مفاهيم «السلعة» فى العمل الثقافى.

نظام سياسى يتحدث عن التعددية السياسية وعن الاقتصاد الحر، لكن مدير الرقابة فيه يعلن بوضوح أن على الفنانين حينما ينتجون أعمال فنية أن يلتزموا بمرتكزات النظام السياسى والاجتماعى للدولة!! ويعتقل بين اللحظة والأخرى المخالفين فى الرأى والاجتهاد الفكرى والسياسى (راجع تقرير المنظمة المصرية لحقوق الانسان،

من القصور، إذن، النظر الى وزارة الثقافة كأنها تعمل مستقلة عن إطار السياسة العامة للدولة التى تأخذ من النظام الاقتصادى الحر تبعيته للنظام الرأسمالى العالمى، دون أن تأخذ منه الحرية السياسية والفكرية والابداعية والعقائدية والفنية.

أخيرا، أظن أن الحاجة أصبحت ماسة لعقد مؤتمر قومى عام للمثقفين المصريين، يعيدون فيه تشكيل الحياة الثقافية المصرية، اذا كانت وزارة الثقافة جادة حقا فى «عقد المؤتمرات النوعية التى تجمع المبدعين والجماهير والتنفيذيين، يتحلقون حول هموم الثقافة ووظائفها وأدوارها القائمة والمستهدفة، لتنمية وإسعاد الانسان المصرى» ويقيمون فيه ماتم ومالم يتم من الورقة الثقافية وما اذا كانت «تتفق وظروف العصر، ملبية الاحتياجات الثقافية الراهنة، التى فرضتها المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ويضعون فيه استراتيجية حقيقية للثقافة المصرية تستجيب- بحق- لاحتياجاتهم ولاحتياجات جماهير الثقافة المصرية.

١٧ سنة على رحيل بابلو نيرودا

ضد القبح فى العالم

ترجمة وتقديم:

محمد هشام



بسيطاً كان حلم الشاعر:
«للجميع أطالب بالخبز والملكوت
وبالأرض للفلاح المُعْدَم»
وعصياً كان الحلم:

«يومٌ متشحٌ بالسواد يهبط من الأجراس»

وكيف للشاعر أن يفرغ نشيده من الحلم؟ وماذا يبقى له إن فعل؟ نعم.. القصيدة ليست بديلاً لشيء، إنها فرحٌ خاص للغاية، فعلى الشاعر إذن أن يطلق غناءه ضد القبح فى العالم لكى لاتصبح القصيدة فرحاً وحيداً.

يعرف شاعر شيلى بابلونيرودا كل هذا، وعبر مجموعاته الشعرية: **عشرون قصيدة حب**

وأغنية يائسة، الإقامة فى الأرض، النشيد العام، أسبانيا فى القلب، حجارة شيلى.. وحتى سيف اللهب، يكرس الشاعر غناء قلبه لمن لاينطقون، للواقفين بلا ظلال، وللعطشى الذين ينتظرون حلول مملكة الندى.

واضحاً كان الحلم، وهل ثمة ما يخيف حراسَ الظلام قدر الوضوح؟ إنهم ينقضون على براعمه الأولى، وينتشرون كالذباب، ويسدون الأفق بالدماء والرماد، ويقيمون عرشهم على أشلاء الحالمين الذين سقطوا مع قائدهم أليندى وهم يشهرون السنبلة فى مواجهة الهراوة.

ويموت نيرودا بعد أيام قليلة، وعبثاً يفتشون فى صوته عما يبرىء أيديهم من الدم والخراب، فما فى الصوت غير الحزن. وعبثاً يفتشون فى حزنه عن تردد يبيح لهم بعض الزهو، فما فى الحزن غير الوطن... أكان لابد من هذا الدم كله ليدرك الشاعر حاجة الحلم إلى حراس مدججين لامجرد منشدين؟

بسيطاً كان الحلم.. وعصياً كان.. ويظل.

بابلو نيرودا: قصائد

من مجموعة «عشرون قصيدة حب وأغنية يائسة»

* يلفكِ الضوءُ

يلفكِ الضوءُ فى وهجه الفانى
وأنتِ شاردة، حزينة وشاحبة
تقفين هكذا أمام مراوح الغسق القديمة
تلك التى تدور حولكِ.

صامته ياصديقتى،
وحدكِ فى عزلة ساعة الموتى هذه
ومفعمة بأعمار النار
وأنت الوريثة الخالصة لهذا النهار المحطّم.

غصن فاكهة يسقط من الشمس على ثوبك الأسود

وجذور الليل الضخمة
تنبت من روحك دفعة واحدة،

ومايختبىء فيكِ يخرج ثانية
وثمة شعب أزرق شاحب
يلتمس طعامه من ولادتكِ الجديدة
أيتها العظيمة، الخصبة، أيتها الأسيرة
في طوق يدور ما بين الأسود والذهبي:
انهضي، قودي وامتلكي عالماً غنياً بالحياة
حتى أن زهوره تموت وهي تمتلىء حزناً

* من مجموعة «الإقامة في الأرض»

وَحْدَهُ الموتُ

ثمة مدافن وحيدة
قبور ملأى بعظام خرساء،
القلب يمرّ عبر نفق
مظلم، مظلم، مظلم،
مثل سفينة نموت في أعماقنا
كأننا نتهاوى من الجلد حتى الروح

ثمة جثث
ثمة أقدام لحفر لزجةٍ وباردة،
ثمة موت في العظامَ
مثل صوت صافٍ،
مثل نباحٍ دون كلب،
ينبعث من أجراسٍ ما، من قبورٍ ما،
وينمو في الطراوة كالنحيب أو المطر.

أرى، وحدي، أحياناً
توابيت مُعَدّة
لتبحر بجثث شاحبة، ونساءٍ بضفائر ميتة،
وخبازين لهم بياض الملائكة،
وفتيات مهموماتٍ تزوجن بموثقين،
توابيت تعتلي النهرَ العمودي للموتى،

إلنهر البنفسجى،
باشرعتها التى تمتلىء بصوت الموت،
تمتلىء بضجة الموتِ الصامتة.

مدوّياً يأتى الموت
كنعل بلا قدم، كرداءٍ لايرتديه أحد
يأتى قارعاً بخاتم بلا جوهرةٍ ولا اصبع،
يأتى صائحاً بلا فم، بلا لسان، بلا حنجرة،
لاحدود لوقع خُطاه
بينما يقبع ثوبُه صامتاً، مثل شجرة.

لست أدرى، لا أعرف غير القليل، وبالكاد أرى
ولكن يبدو لى أن لأغنيته لون البنفسج الندىّ،
البنفسج الذى اعتاد الأرض،
فوجه الموت أخضر
ونظرة الموت خضراء،
له الطراوة الحادة لورقة البنفسج
واللون القاتم لشتاءٍ ساخطٍ

ولكن الموت يمضى عبر العالم ممتطياً مِكنَسة،
يلعق الأرض باحثاً عن جثثٍ،
الموت فى المِكنسة
وهى لسان الموت يبحث عن موتى،
وهى إبرة الموت تبحث عن خيط.

الموت يقبعَ فى الأسِرّة
فى المراتب الوثيرة، وفى الأغطية السوداء
يعيش ممدداً، وفجأة يهب:
يهبّ صوتَ غامض يزيح الفراش،
وثمة أسِرّة تبحر صوب ميناء
حيث ينتظرها الموتَ فى زى قبطانٍ.

* ليس ثمة نسيان

إذا سألتمونى أين كنتَ منذ زمنٍ
فعلىّ أن أقول «حدث أن».
علىّ أن أمعن فى النظر إلى الأحجار التى تسوّد الأرض
وإلى النهر الذى ينهار فى مجراه:
لا أعرف سوى الأشياء التى فقدتها العصافير
والبحر الذى خلفته ورائى، وأختى الباكية.
فلماذا كثرة الأماكن، لماذا يشتبك نهارٌ
بنهارٍ؟ ولماذا تتجمع ليلةٌ حالكةٌ
فى الفم؟ ولِمَ الموتى؟

وإذا سألتمونى من أين جئتَ، فعلىّ أن أتحدث مع أشياء محطمة
مع انية مؤلمة تماماً،
مع حيواناتٍ ضخمة صارت تراباً
ومع قلبى المعذب

ليست الذكريات هى التى تتعاقب
ولا الحمامة الصفراء النائمة فى النسيان،
بل وجوه دامعة،
وأصابع فى الحلق،
وكل ما يسقط من الأغصان:
ظلمةُ يومٍ تنجلى،
يومٌ نما بدمنا الحزين.

ها هى زهور البنفسج، وطيور السنونو
وكل مانحبه وما يظهر
فى بطاقات لطيفة متتالية
من خلالها يعبر الزمن وتعبر العذوبة

لكننا لاننفذ إلى ما وراء تلك الأسنان،
فلماذا نضيع الوقتَ ونحن نعض قشور الصمت؟

لا أعرف كيف أجيب :
هناك كثير من الموتى
وأسوار كثيرة تخترقها الشمسُ،
ورؤوس كثيرة تقرع أسطح السفن،
وأيادٍ كثيرة تطبق على قُبَلٍ
وأشياءٍ كثيرة أريد أن أنسَاها.

* من مجموعة «ذكرى إيسلا نجرا»

* أيتها الأرض، انتظريني

رُدّيني أيتها الشمس
إلى قدري الموحش،
مطر الغابة القديمة،
رُدّي لي الشذى والسيوف
التي تتساقط من السماء،
السّكينَة المتفردة للعشب والصخر،
النداوَة على حواف النهر
رائحة شجر الأرز
وَالرياح التي تحيا مثل قلب
ينبض في الضجر المكدس
لشجر الأروكاريا الشاهق.

أيتها الأرض، رُدّي لي عطاياك الطاهرة،
أبراج الصمت التي تنهض
من مهابة جذورها :
أريد أن أعود ثانيةً لأكون مالم أكنه،
وأتعلم أن أعود من أعماق
كل الأشياء الطبيعية
ربما أستطيع العيش أولا أستطيع: لايهم
أن أصبح حجراً اخر، حجراً قاتماً،
حجراً صافياً يحمله النهرُ بعيداً.

١٢ يوليو ١٩٠٤: يولد ريكاردو اليسر نفتالى ريليس الذى سيتخذ لنفسه فيما بعد اسم بابلو نيرودا- فى قرية برال جنوبى شيلى، لأسرة بسيطة. بعد أسابيع قليلة تموت أمه.

١٩٠٦:ينتقل مع أبيه إلى مدينة تموكو فى الجنوب حيث يقضى طفولته فى وحدة موحشة.

١٩١٠: يلتحق بالمدرسة الابتدائية فى تموكو، ويبدأ كتابة الشعر فى سن مبكرة. يستخف أبوه بمحاولاته الشعرية الأولى، ويعمل جاهداً لإثنائه عن اهتماماته الأدبية.

١٩١٢-١٩١٤:ينشر أولى قصائده فى صحيفة لامنيانا (الصباح) التى يصدرها خاله الشاعر أورلاندو ماسون. رغم معارضة أبيه، يستمر فى نشر قصائده فى عدة مجلات محلية متخذاً أسماء مستعارة منها: كورفويلو، أسيديوداد، وبابلونيرودا.

١٩١٩:ينال أول جائزة أدبية فى مهرجان عام فى مقاطعة مول بقصيدته: «أغنية المهرجان»

١٩٢٠:يغير إسمه نهائيا إلى بابلونيرودا. يتعرف إلى شاعرة شيلى جبرييلا مسترال التى ستنال جائزة نوبل فى الأدب عام ١٩٤٥

١٩٢١:يرحل إلى العاصمة سنتياجو ليواصل دراسته، إلا انه يتوقف عن الدراسة ويكرس حياته للأدب. يشهد هذا العام والأعوام التالية اتساع النضال العمالى فى شيلى وتزايد قمع السلطة للقوى المعارضة مما يكسب الشاعر وعياً سياسياً ينعكس فى شعره

١٩٢٣:يصدر مجموعته الشعرية الأولى: شفقيات، ويغلب عليها الطابع العتائى

١٩٢٤:ينشر عدة قصائد فى مجلة كلاريداد (البيان) باسم مستعار هو: لورنثو ريباس، تعكس القصائد وعى الشاعر بالمظالم الاجتماعية فى وطنه. يصدر مجموعته الشعرية الثانية: عشرون قصيدة حب وأغنية يائسة،

١٩٢٤-١٩٢٦:يترجم بعض أعمال أناتول فرانس ويصدرها فى كتاب: صفحات من أدب أناتول فرانس. ينشر مجموعته الشعرية: محاولة الرجل اللامحدود، وكتابا نثريا بعنوان المواطن وأمله، وآخر بعنوان خواتم بالاشتراك مع الشاعر الشيلى توماس لاجو

١٩٢٧:يسافر إلى بورما ثم الهند ليعمل قنصلاً شرفياً لبلاده. ينتهى من كتابة مجموعة الإقامة فى الأرض التى جاءت متحررة من الأساليب التقليدية السائدة فى الشعر الشيلى انذاك.

١٩٣٢: يعود إلى شيلى. يصدر مجموعته الشعرية الرامى بالمقلاع وتتضمن ماكتبه فى صباه

١٩٣٣:تصدر فى سنتياجو مجموعة الإقامة فى الأرض فى طبعة محدودة لاتزيد عن مئة نسخة. يلتقى بالشاعر الأسبانى خوزيه مارياسوفيرون، ويتفقان على اصدار مجلة شعرية بعنوان الجواد الأخضر. يعين قنصلاً لبلاده فى الأرجنتين وهناك يلتقى بالشاعر الأسبانى فيدريكو جارثيا لوركا وتتوطد صداقتهما.

١٩٣٤:تتحقق أمنيته فى السفر لأسبانيا باختياره قنصلاً فى برشلونة ثم مدريد. تتوطد علاقته بشعراء أسبانيا رفائيل ألبرتى ولوركا ومجموعة الشعراء الذين يطلق عليهم اسم «جيل ١٩٢٧»

١٩٣٥:يصدر الجزء الثانى من الإقامة فى الأرض وطبعة جديدة من الجزء الأول. تتسع شهرة الشاعر داخل وطنه وخارجه.

١٩٣٦:الحرب الأهلية فى أسبانيا. اغتيال لوركا. حملات اضطهاد واسعة ضد أنصار الجمهورية وضد جموع الشعب. يسافر الشاعر إلى باريس ويصدر مجلة سياسية لدعم الجمهوريين، ويشارك فى تأسيس جماعة أمريكا الأسبانية لمساعدة أسبانيا»

١٩٣٧:يصدر مجموعته الشعرية أسبانيا فى القلب تمزج فى وحدة فريدة بين السياسى والفنى، وتعكس مدى ما أحدثته الحرب الأهلية الأسبانية من تحول فى شعر نيرودا وفى حياته.

١٩٣٨:يفقد منصبة القنصلى ويعود إلى شيلى ويؤسس «رابطة مثقفى شيلى للدفاع عن الثقافة» يصدر مجموعته الشعرية: الحزن والغضب والطبعة الثانية من أسبانيا فى القلب. يعيد طبع أعماله الأولى. يبدأ فى كتابة قصائد النشيد العام.

١٩٤١:يعيش قنصلاً فى المكسيك ينشر قصيدته «أغنية لستالينجراد» التى تمجد صمود المدينة السوفيتية ضد الزحف النازى فى الحرب العالمية الثانية يبدأ فى كتابة قصيدة «قمم متشوباتشو» التى سيضمها فيما بعد لمجموعة النشيد العام.

١٩٤٣:يعود إلى شيلى ويبدأ نشاطاً سياسيا وأدبيا واسعاً.

١٩٤٥:ينضم للحزب الشيوعى فى شيلى. ينتخب عضوا فى مجلس الشيوخ. ينال جائزة الدولة للأدب.

١٩٤٦:يقود الحملة الانتخابية لمرشح الرئاسة جنثالث فيديلا الذى يتعهد بتنفيذ برنامج للإصلاحات السياسية والاجتماعية لكنه يتراجع عن برنامجه بعد نجاحه، فيشن نيرودا هجوماً عنيفاً عليه ويتهمه بخيانة الوطن. يطلب الرئيس محاكمته سياسياً.

يناير ١٩٤٧:يلقى فى المجلس النيابى خطابه الشهير« إنى أتهم» مصعداً هجومه على الرئيس. ترفع عنه الحصانة ويصدر أمر بالقبض عليه، لكنه ينجح فى التخفى فى أوساط العمال.

أبريل ١٩٤٨:يصل سراً إلى باريس ليحضر مؤتمر «أنصار السلام»

أبريل ١٩٥٠:تصدر فى المكسيك الطبعة الأولى من مجموعة النشيد العام التى تَعد أبرز أعمال الشاعر. تمزج المجموعة بين الغنائية والطابع الملحمى.

١٩٥٢:يعود إلى شيلى وينشر مجموعته الشعرية: قصائد القبطان.

١٩٥٤:ينشر مجموعته الشعرية أغانٍ أولية.

١٩٥٦:ينشر مجموعة أخرى بعنوان: أغانٍ أولية جديدة.

١٩٦١:ينشر مجموعتين هما: أناشيد احتفالية، وحجارة شيلى

١٩٦٤:ينشر مجموعته الشعرية: ذكرى إيسلا نجرا

١٩٦٥: تمنحه جامعة أكسفورد الدكتوراه الفخرية ليصبح أول من ينالها من مواطنى أمريكا اللاتينية.

١٩٦٦:يصدر مجموعته الشعرية: بيت فى الرمال

١٩٧٠:نجاح كبير فى الانتخابات النيابية لتحالف« الوحدة الشعبية» الذى يتكون أساساً من الحزب

الشيوعي والحزب الاشتراكي يتنازل نيرودا عن ترشيح نفسه للرئاسة ويؤيد مرشح الحزب الاشتراكي سلفادور أليندي الذي يتولى الحكم ويبدأ في تنفيذ .برنامج للإصلاحات السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

يعيش نيرودا سفيراً في فرنسا. يصدر آخر مجموعاته الشعرية: سيف اللهب.

١٩٧١ :ينال جائزة نوبل في الأدب.

١١ سبتمبر ١٩٧٣ :انقلاب دموي رجعي في شيلي تقوده طغمة عسكرية بدعم من دوائر الرأسماليين وكبار ملاك الأراضي الذين استشعروا خطر اصلاحات حكومة الوحدة الشعبية على نفوذهم وبالتعاون السافر مع المخابرات الأمريكية. مصرع أليندي في معركة مع الانقلابيين في قصر الرئاسة. حملة اعتقالات واسعة للعناصر التقدمية. الساحات العامة تتحول إلى معسكرات للاعتقال والتعذيب. العسكريون يهاجمون منزل نيرودا في سنتياجو ويخربون محتوياته. يعالج نيرودا في إحدى مستشفيات العاصمة.

١٣- ١٥ سبتمبر ١٩٧٣ :يرفض نيرودا عروض الطغمة العسكرية التي اغتصبت الحكم للتعاون معهم، وتكون آخر كلماته لهم:

(لا أريد أن تمتد أياديهم الملطخة بدمائنا)

يموت نيرودا في المستشفى في ظروف غامضة نظراً للقيود الصارمة مما جعل شيلي في عزلة تامة عن العالم. رغم القمع والإرهاب تتحول جنازة نيرودا إلى مظاهرة ضد الحكم العسكري الدموي.

هوامش

(١) ترجمت القصائد بالاستعانة بالأصل والترجمة الانجليزية الواردة في المصادر التالية:

- Pablo Neruda, Twenty Love Poems And A SONG of Despair, Translated by W. S. Merwin, (London: Jonathan Cape,

- Pablo Neruda, Selected Poems, A BI- Lingual Edition, Edited dy Nathaniel Tarn (Middlesex: Penguin Books,

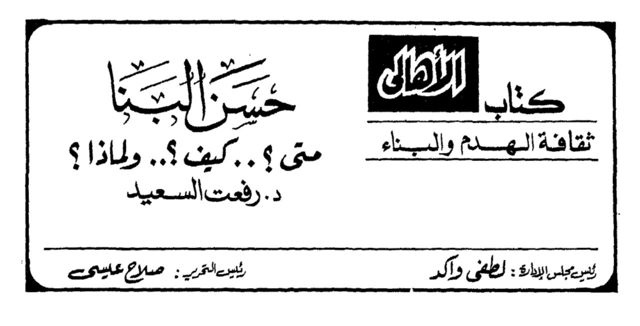
٢) استفادت الترجمة الحالية من الترجمات السابقة لأعمال نيرودا وأهمها:

- د. الطاهر أحمد مكي، بابلو نيرودا: شاعر الحب والنضال، (القاهرة: مؤسسة روز اليوسف، يونيو ١٩٧٤)

- بابلو نيرودا، سيف اللهب وقصائد أخرى، ترجمة وتقديم

د. ميشال سليمان (بيروت: دار القلم، بدون تاريخ) إلا أن هذه الترجمة تسعى إلى تقديم رؤية مغايرة للقصائد.

(٣) «إيسلا نجرا» تعني «الجزيرة السوداء» وهي بلدة في شيلي استقر فيها نيرودا خلال سنواته الأخيرة.


كتاب الأهالي
ثقافة الهدم والبناء
حسن البنا
متى ؟.. كيف ؟.. ولماذا ؟
د. رفعت السعيد
رئيس مجلس الإدارة : لطفى واكد
رئيس التحرير : صلاح عيسى

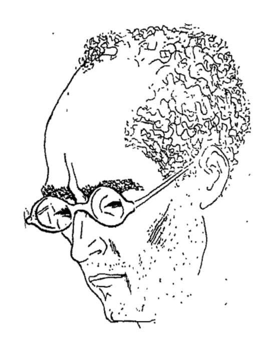

أوراق عمالية
تصدر أول كل شهر
صوت كل العمال
رئيس مجلس الادارة : لطفى واكد
رئيس التحرير : حسن بدوى

لويس عوض وداعا:

قراءة فى «مقدمة فى فقه اللغة العربية»:

الكشف عن جدل اللغات

على الألفى



على الرغم من صدق المقولة التى ترى إن المنهج العلمى فى التفكير يسود العالم الآن، وإن الكشوف العلمية والمنهجية، صارت قاسما مشتركا بين الأمم والثقافات، فإن العقل العربى، (متمثّلا فى النتاج العلمى والفنى)، لايزال مطبوعاً بالنغمة الواحدة التى لاتقبل تعددية الآراء والأفكار. إن الفكر العربى (فى العلم والفن) لايزال أقرب إلى الأحادية، وإلى طريقة العزف المنفرد، للنغمات متكررة محفوظة) كما أنه أبعدَ عن السيفونية، التى تتركب من نغمات متنوعة، تتجاوب فتؤدى إلى عمل متكامل، وبناء عضوى حىّ.

وإذا كان للعقل العربى فضل نقل تراث العالم القديم، بجذوره المصرية والشرقية واليونانية، إلى العالم الوسيط والحديث، فإن العقل العربى فى العصر الحديث، لم يضف جديداً إلى الكشوف العلمية التى تخدم الإنسان.

كذلك، لم يبرع العرب فى الفنون التشكيلية، وإن كانوا قد برعوا فى بعض الفنون الجميلة كالشعر، وحتى فى الشعر، برعوا فى الشعر الغنائى (أى الأغراض التقليدية للشعر من مدح وهجاء وفخر ورثاء وغزل ووصف... الخ) لأنه عزف منفرد، عن وجدان الشاعر، لكنهم قصّروا فى

الشعر المسرحي والشعر الملحمى (مع علمنا بوجود محاولات فردية فى هذين اللونين)، وذلك لأن الشعر المسرحي والملحمى يحتاج إلى أفق وثقافة، تقبل التعددية، والآراء المتباينة والرؤى المختلفة... أى أنه يحتاج إلى الموضوعية لا الذاتية.

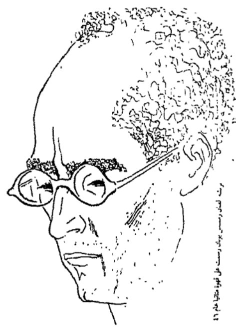
إن العقل العربى، حتى الآن، وبالرغم من كشوف العلم والمنهج العلمى، لايزال أسير الرأى الغالب، والفكرة السابقة، ومن يحاول أن ينظر إلى أية قضيّة من زاوية غير الزاوية المطروقة، وأن يدلى برأى غير «رأى الجمهور» فإنه محكوم عليه بالخروج والنشوذ... ولايزال الرأى الآخر.. عندنا «محدثة»، و «كل محدثة بدعة، وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة فى النار».

إن تجريم الأفكار والكبت، مؤشّر يوضّح غلبة الفكر السائد، وغلبة فكر السلفيين والتراثيين، ومن يعيشون بأجسادهم فى الحاضر، وبعقولهم فى الماضى، كما أنه مؤشر يؤكد أننا لانزال نعيش مرحلة محاكم التفتيش، التى عاشتها أوربا فى العصور الوسطى... لقد أرهب الأنتهازيون العقل العربىّ ممثلا فى شخصيات، تحترم العقل، مثل الإمام محمد عبده، والشيخ على عبد الرازق، وطه حسين، والعقاد، ونجيب محفوظ، وسلامه موسى وغيرهم، كما أرهبوا العقل العربى، حين حاربوا و «بلّغوا محاكم التفتيش» عن مؤلفات يعتبر كل واحد منها «أورجانون» فى مجاله. (الأورجانون مجموعة من المبادىء والأسس المنهجية المؤثرة فى حقل معرفى معينّ)... بلّغوا محاكم التفتيش عن «فى الشعر الجاهلى - لطه حسين» وعن «الإسلام وأصول الحكم» للشيخ على عبد الرازق، و «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ، و «مقدمة فى فقه اللغة العربية» للويس عوض.

إن هذا الإرهاب الفكرى يؤكد سيادة النظرة «الأحادية» والقهر السلفى، الذى يحرم المجتمع العربى من إمكانيات التقدم.

ويعى أستاذنا لويس عوض هذه الحقيقة المؤلمة، كما يعى خطورة غلبة التراثيين والسلفيين على العقل العربى، ولهذا، فهو بمقدمته فى فقه اللغة العربية، قد وضع منهجا حديثا لدراسة اللغة والأجناس.

يبدأ الدكتور لويس عوض كتابه، كاشفاً لجذور النغمة التراثية المتعصبة فى دراسة فقه اللغة العربية، تلك الجذور الصادرة عن فكرة «قدم اللغة العربية وقدم الجنس العربى، وهى فكرة وليدة التعصب القرشى، لدى الأمويين وغيرهم، ممّن بالغوا فادعوا أن اللغة العربية (وهى عندهم نتاج العنصر العربى) قديمة، وأن القرآن (المكتوب بها) قديم قدم الله نفسه، بل إن آدم كان يتكلم العربية فى الجنة... ويوثق الدكتور لويس عوض استمرار هذه النزعة، فينقل عن الإمام الشافعى فى «الرسالة» (بتحقيق الأستاذ محمود شاكر) قوله: «القرآن يدل على أنه ليس من كتاب الله شىء إلا بلسان العرب» ويعقب الدكتور لويس عوض على ذلك بقوله: «والإمام الشافعى



لايستند فى هذا الرأى - كما يستند القاضى عبد الجبار- إلى أن ما دخل العربية من الألفاظ الأعجمية قد تعرّب، أى اتخذ صورة الكلام العربى، وهى نظرية راقية فى تكوين اللغات وتطورها وعلاقاتها بعضها بالبعض الآخر، وتتمشى مع أرقى الأسس التى وضعها علماء «الفيلولوجيا».. فى كافة لغات العالم» (عرّب العرب شيموئيل فقالوا: السموأل، وعرّبوا «سولومون» فقالوا: سليمان... كما فرنج الغربيون «ابن رشد» فقالوا: أفيروش، وابن سينا، فقالوا أفيزين):.. وإنما استند الإمام الشافعى فى رأيه إلى شمول اللغة العربية وكمالها بحيث تستوعب كل شىء.. وهذا الرأى ينقل القداسة من القرآن إلى اللغة العربية، ويقول الإمام الشافعى: «حيثما وجدنا لفظين متشابهين فى اللغة العربية، وفى لغة أجنبية، فاللغة الأجنبية تكون هى التى أخذت من العربية، لا العكس، لأن الناقص يأخذ من الكامل».

ويؤكد هذا الرأى، ما قاله الأستاذ احمد شاكر: «والعرب أمة من أقدم الأمم ولغتها من أقدم اللغات وجودا... كانت قبل إبراهيم واسماعيل، وقبل الكلدانية والعبرية والسريانية، وغيرها، بله الفارسية»

ويتضح لدارسى الأجناس واللغات، سذاجة مثل هذه الأقوال، التى تصدر عادة عن النعرات العرقية والقومية.. وهذه الأقوال مشابهة لقول العرب كما يروى أبو الفرج فى الأغانى، وأبو على القالى فى الأمالى- : «النخل أشرف الشجر، والعرب أشرف الأجناس، ولون جلود العرب أشرف الألوان، فلا هو أ سودَ، من زيادة الطهو فى الرحم، ولا هو أبيضُ أمهقَ، ولاكأهل الشمال، من نقص الطهو فى الأرحام... ولاتحمل ولاتلد فى نهاية الأربعينات من عمرها إلاعربية.... وتلد فى الخمسينات إلاقرشية».

إنه من السذاجة بمكان، الرضوخ للوهم الذى يرى أن لغة كل أمة، هى نتاج نفس الأمة، لأن الربط بين اللغة والقومية، أو الجنس العرقى، أمر نادر الوقوع... يؤكد ذلك تاريخ الأجناس

واللغات في القديم والحديث: فالمصريون وعامة شعوب شمال إفريقيا ليسوا عرباً من الناحية الانثربولوجية، ومع هذا يتكلمون العربية... وليس كل من يتكلم الألمانية من الجنس الجرماني... وكذلك فإن اللغة الانجليزية تحتوى على أصول جرمانية أكثر من احتوائها على جذور سكسونية ولاتينية.

كما أنه من السذاجة القول بقدم الجنس العربى، وقدم العربية، يقول الدكتور لويس عوض: «ونسى هؤلاء أن العرب لم يظهروا كجنس من أجناس الشرق الأوسط ولم يرد لهم ذكر فى تاريخ المنطقة، إلا فى الألف الأولى قبل الميلاد، بل ونسوا أن العربية، لم تدخل عصر التدوين إلا فى القرن الرابع الميلادى... إن الكشوف فى اللغات والأجناس أصبحت موثقة، بعد أن بدأ علماء أوربا الاهتمام بلغات الشرق القديم: فاكتشفت لغة «البارس PARSee» و «لغة الزند Zend» وهى الإيرانية القديمة، من خلال نصوص (الأوڤستا)، واكتشفت اللغات الهندية القديمة من خلال نصوص «الڤيدا»، ثم اكتشفت المصرية القديمة، من خلال حجر رشيد، وغيره من نصوص هيروغليفية وهيراطيقية، كما اكتشفت لغات الشرق الأوسط القديم كالسومرية، والأكادية، والحيثية، والكنعانية، والآرامية والسرياتية، والسبأية.. وقسمت هذه اللغات إلى ثلاث مجموعات: سامية، وحامية، وهند أوربية (أو ما كان يسميه ماكس مولر: المجموعة الآرية)... ثم كان تقسيم آخر مستند إلى أبطال الطوفان الثلاثة الذين أوردتهم «أوڤستا زرادشت» والذين كتبت لهم الحياة، بعد أن أهلك الطوفان كل شيء، وهم: إيريك، وسام أو سلم، وطور... فقالوا- كما قالت أوڤستازرادشت- إن «إيريك» أبو الإيرانيين والآريين، و «سام» أبو الساميين أو الشاميين، و «طور» أبو الطورانيين المحيطين بأيران، من ترك، وتتار ومغول، وعامة سكان روسيا الاسيوية ومنغوليا، وسقط الحاميون من هذا التقسيم، أو لعلّ أغنياء إيران القديمة، كانوا يعدونهم لونا من الساميين.

إن اللغة العربية، طور متأخر من أطوار السامية، ومن الثابت أن المصرية القديمة أثرت فى الساميات، وفى غيرها، ومن الأمثلة التى يذكرها كاتب هذه السطور:

• هناك ترجيح بين دارس اللغات القديمة لاشتقاق الفعل العربى «أمنَ» ومشتقاته، وقبله، العبرى، والآرامى، من «آمون» الهيروغليفية والهيراطيقية، إذ من المؤكد أن «أمين» كاسم فعل بمعنى «أستجب» فى كافة لغات الأرض، هو ترديد لأمين أو «آمون» الهيروغليفية والهيراطيقية ثم القبطية.. ذلك أن صلوات المصريين القدماء كانت تنتهى «بآمين» منذ الدولة الوسطى، وسادت العالم المعمور فى المرحلة الامبراطورية المصرية.. وكل مايتصل بالإيمان والاعتقاد الصحيح فى المصرية القديمة مرتبط بآمون... وكذلك كل مايتصل بالأمن والإيمان فى العربية والساميات الأخرى.. كان آمون- وبالإحالة فى الهيراطيقية «امين»-. علما على الله، وعلى العقيدة الصحيحة عند قدماء المصريين، وذلك من خلال نحت «المعنويات» من الأعلام المرتجلة... والأمن

والأمان، تفريع معنوى عن «آمون» و «آمين» والإيمان، إذ تثبت بردية «تورين» فى حديثها عن «أول إضراب فى التاريخ» أن «العمّال والمثالين والحجارين لجئوا إلى معبد «آمون» محتمين به وآمنين من بطش الحراس...» ويتضح من سطور البردية أن العمّال والمثّالين والحجارين، ويهددون دائما باللجوء إلى الأسوار الداخلية لمعبد آمون للاحتماء به... مما يقطع بانه كان حرماً مقدسا، كالكعبة عندنا الآن.

وهذا كله يرجع نحت «الأمن» و «الايمان» من «آمون»

... ومن اللافت للنظر أن القاموس المحيط، ولسان العرب، ذكرا أن «الأمّان» (على وزن رمّان) هو الزارع.. فهل هذا من ذكريات آمون رب المصريين، والمصريون زرّاعٌ؟!... كذلك ذكر القاموس المحيط أن آمين وأمين (بالمد والقصر) اسم من أسماء الله (كما نقل الفيروزبادى عن الواحدى فى البسيط.. الجزء الرابع من القاموس المحيط ص ١٩٧ طبعة دار المأمون ١٩٣٨)... وهذه مسألة فى غاية الأهمية والخطورة حيث يوحى قول القاموس المحيط، باستعارة اللغة العربية أحد أسماء الله، من المصرية القديمة.. وهذا أمر أشبه بالحق لعراقة المصريين فيما يتصل بالإلهيات..

* وهناك تأكيد على أن كلمة «كوبا» أو « كابا» المصرية القديمة (وقد تنطق الألف الوسطى عينا» كعبا.. لأن المصرية القديمة حامية، وتعرف الحروف الاحتكاكية وهى العين والحاء والخاء).. وهى بمعنى مكعب أو هرم أو كعبة أو كعمبة.. وهى كلمة مقدسة، لارتباط الهرم او «الكابا» أو «الكعبة» بالله، حيث يثوى الملك الإله، أو ابن الإله فى «الكابا» أو الهرم.. وهناك يقين موثق، لدى دارسى اللغات القديمة والحديثة، أن هذه الكلمة «كابا» انتقلت- كآمون- بلفظها ومعناها، وأحيانا بالقداسة المرتبطة بها، الى كافة المجموعات اللغوية السامية والحامية والآرية.

هذان مثلان يقطعان بأخذ الساميات- ومنها العربية- من المصرية القديمة..

ويرى الدكتور لويس أن «الأمر يتجاوز أن يكون مجرد اقتباس اللغة العربية لمئات الألفاظ، أو آلاف الألفاظ من اللغات الأخرى، وأكثرها من ألفاظ الحضارة، كما كان يظن فقهاء اللغة العربية كالجواليقى، والسيوطى ،والبشبيشى، والخفاجى وغيرهم، ومن جاء بعدهم من المتأخرين، ذلك لأن اللغة العربية- كما يدل التحليل المورفولوجى والفونوطيقى والسيمانطيقى- كغيرها من اللغات السامية، ليست فى صلبها وسمتها الأصلى، إلا تطوراً طبيعيا، من نفس العائلة والجذور التى خرجت منها السامية والحامية والآرية بكل تفريعاتها مثل السنسكريتية، وايرانية الزند، واليونانية واللاتينية، والمجموعة التيوتونية»

أما من حيث قدم الجنس العربى فيثبت الدكتور لويس عوض أنه غير قديم : «فقد عرف المصريون القدماء- كما تكشف وثائقهم- الهكسوسhyksos والعموammo والميتانىmittani

والحيثيين hatti، وبنى إسرائيل أيام مرنبتاح (١٢٣٢-١٢٢٤ ق.م) وفى الألف الأولى قبل الميلاد، عرفوا الأشوريين، والفرس والبطالمة، ولم يرد للعرب ذكر، فى التاريخ المصرى القديم.

.. كذلك لم يرد للعرب ذكر فى أى نص من نصوص حضارات الشرق القديم، قبل القرن التاسع قبل الميلاد.. والوثائق التاريخية الأشورية، التى ترجع الى أواخر القرن التاسع قبل الميلاد، تشير الى «ملكات العرب»، ولعل «ملكات العرب» اللاتى تشير إليهن الوثائق، وشيوع أسماء القبائل المؤنثة (كندة- ربيعه - مرة - مزينة) جعلت بعض العلماء يعتقدون، أن القبائل العربية القديمة، عرفت فى مرحلة من تاريخها، نظام المجتمع «الأمومى»... إذن فالعرب أمة حديثة نسبيا، إذا قيست بما جاورها من أمم». ويرجح الدكتور لويس عوض أن الأصول العربية الأنثروبولوجية، تعود إلى موجة هندية إيرانية «فالعرب»، ينتسبون إلى «إبراهيم»، وربما كان «براهما» الذى نسمع صداه فى «أبراهام» و «إبراهيم» هو «الأبونيم» Eponym (اسم رمزى توتمى لجماعة عرقية) من موجة إيرانية استقرت فى «أور» عبر لوريستان، فى إيران، ثم هاجرت إلى حرّان فى عهد الكاسيين (١٨٠٠ ق.م).

والتوراة تجعل ابراهيم ينتمى إلى بدايات الألف الثانية قبل الميلاد (١٨٠٠ ق. م) وقد نشأ - برواية التوارة - فى أور، أو فى حران، فى بيئة تعبد الإله «سن» S IN رب القمر، وثار إبراهيم على عبادة قومه ودعاهم للتوحيد، وهاجر غربا إلى كنعان، مع مريديه، وكان اسم الإله الذى عبده إبراهيم شداى Shaddai أى رله الجبل».

ويعود الدكتور لويس للتحذير من أسطورة النقاء السلالى، والنقاء اللغوى، بالنسبة للعرب واللغة العربية، حتى فى قريش ذاتها فى العصر الكلاسيكى، ويؤكد الدكتور لويس رأيه بقوله: «وحين ننظر إلى خريطة بطليموس، فى القرن الثانى الميلادى، لشبه الجزيرة لايسعنا إلا أن نتوقف طويلا، أمام بعض الأعلام، التى يمكن أن تكون آثار جالية مصرية... فمنطقة الطائف، تظهر فى «بطليموس» باسم «طيبة»، ومكة، تظهر باسم «ملكاى» Malichae، وهى صيغة مجزوءة من «ماهليك Mahlik الحامية... ووجود هذه الأسماء، فى شبه الجزيرة العربية، أكثر من خمسة قرون قبل الإسلام، يوحى بتأثيرات مصرية قديمة، سابقة على التاريخ الميلادى... والتوراة تشير إلى أن «أماليك» كانوا يسكنون شبه الجزيرة... وهذه الرواية تطابق الرواية العربية بأن مكة، كانت قبل مجيء العرب إليها، يسكنها قوم اسمهم «العماليق» ومنهم بنو جرهم، وهذا يفسر اسم مكة، كماورد فى بطليموس، وهو «ملكاى» أو موطن «أماليك» أو عماليق المذكور فى التوراة.... وقد استخلصنا أن الهكسوس أو ملوك الرعاة، عندما طردوا من مصر، استوطنوا الحجاز، واتخذوا من مكة عاصمة لهم... ولا يستبعد أن يكون المصريون، بعد أن طردوا الهكسوس عبر برزخ السويس، طاردوهم بعد ذلك بتجريد حملات عليهم، عبر البحر الأحمر، فى مواجهة الأقصر والقصير، أيام مجد طيبة، فى الدولة الحديثة، فى زمن التحامسة والرعامسة، واحتلوا ساحل الحجاز المواجة لمصر، أوجزءا منه فأطلقوا عليه اسم «طيبة» كما ورد



في بطليموس، ليمحوا آثار الهكسوس. وبعد انحلال مصر، انتهى النفوذ المصرى، وبقى اسم طيبة «الطائف» الذى ورثه العرب، بعد احتلالهم للحجاز، فى زمن تال للقرن التاسع قبل الميلاد «فالعرب إذن موجة متأخرة جدا من الموجات التى نزلت على شبه الجزيرة، من القوقاز والمنطقة المحيطة ببحر قزوين والبحر الأسود (نحو ١٠٠٠ سنه ق.م أو قبل ذلك بقليل) ولعل هذه الموجة، لم تستقر فى مكان ما فى بلاد ما بين النهرين، أو فى الشام، لأنها وجدت فى هذه وتلك أقواما منظمة، أقوى منها بأسا، و أعلى حضارة، فنفذت إلى الفراغ الكبير فى شبه الجزيرة العربية، من طريق بادية الشام، حاملة معها لغتها القوقازية، المتفرعة من المجموعة الهندية الأوربية، أو لعلها آثرت حياة البداوة والرعى والتجارة التى ألفتها فى مهدها الجبلى الأول، على حياة الاستفلاح والاستقرار، ففضلت الحرية فى شبه الجزيرة، على القيد فى وديان الأنهار، مكتفية بروابط العصبية أو القومية كأساس للتماسك الاجتماعى، عن الارتباط بالوطن، سجن المتحضرين، على رأى ابن خلدون.

لقد أثبت الدكتور لويس حداثة اللغة العربية، والجنس العربى، ردا للنزعة العرقية المتعصبة، التى تقول بلسان الأستاذ محمود شاكر: «العرب أمة من أقدم الأمم، ولغتها من أقدم اللغات «وعلل الدكتور لويس معارضة المعتزلة لقدم القرآن بقوله: «ولعل معارضة المعتزلة لقدم القرآن (وقدم اللغة العربية) كان دفعا لهذا الابتعاد عن العقل، ودفعا لهذه العنصرية العربية، أو التعصب العربى، الذى جعل الله لاينطق إلا بالعربية وجعل آدم يتكلم فى الجنة بالعربية»... لقد جرت الكثرة الغالبة من علماء اللغة العربية فى العصر الكلاسيكى، على اعتبار اللغة العربية مستقلة، قائمة بذاتها عن بقية لغات العالم المعروف للعرب والمسلمين، لغة بلا أنساب ولا وشائج، ولا قرابات، لأن نسبها الأعلى كان «الكلمة» فى بدء الخليقة... وحيث كان الكلمة الله.

* ثم كان الفرض، الذى أسس عليه الدكتور لويس عوض، مقدمته فى فقه اللغة العربية وهو: «إن المجموعة السامية، ونموذجها اللغة العربية، والمجموعة الحامية، ونموذجها اللغة المصرية

القديمة، ليستا مجموعتين مستقلتين بذاتهما، وإنما هما فرعان أساسيان، فى تلك الشج : "السامقة ، التى خرجت منها المجموعة الهندية الأوربية»

ثم بدأ الدكتور لويس عوض، بعد ذلك (ص١٤٦) حصر المبادئ الفونو ط. ...تى بنى عليها نظريته، والتى تتفق مع آراء علماء اللغة فى العالم الذين يرجحون، بل ...ون، وحدة الأصل بين المجموعة الهند أوربية، والمجموعة السامية الحامية... حصر الدكتور لويس المبادئ والأمثلة.. ولايقوم بهذا الجهد إلا عالم ضليع باللغات وبالمنهج العلمى لدراسة اللغة والأجناس... ومن أبرز الأمثلة على قوانين: تبادل الحروف السنية، وتبادل السقف حلقيات، وتبادل الحلقيات، وتبادل أصوات الآزيز أو الهسهسة) وتبادل السوائل و«الأنفميات» (أنف+ فم) وتبادل الحلقيات، ماذكره الدكتور لويس فى الصفحات الباقية من الكتاب:

«تو» اللاتينية» TU بمعنى أنت، وكذلك فى اليونانية، و«تو»tu الفرنسية وكذلك دو du الألمانية، و« زاو» الانجليزية الوسيطة، و«ثو» القبطية، وهذا كله يقابل تَ المفتوحة العربية، كما فى «أنت» «وفى تكتب».

تم tum اللاتينية ظرف زمان واسم إشارة للزمان والمكان يقابلها فى الغربية ثم وثمة. صوت العربية ، وقريبة من سوند sound الانجليزية ، وصونيتوسsonitus اللاتينية

عمود، وعماد، وعمد العربية هى امدو، واندو IRNDU, IMD فى الاكادية وهى «عمد» فى الفينيقية، وكذلك عَمد فى العبرية والأمهرية الحبشية، و«عموزا» فى الارامية.

خَتَ، وختم فى المصرية القديمة، وكلاهما بمعنى ختم والخاتم الذى يبصم به، وهى أصل الكلمة العربية.. والفعل المصرى القديم «ختم» بمعنى: ختم وأغلق واتفق وتعاهد (وفى القبطية شوتم بنفس المعنى والنطق قريب)، ومنه «ختمت» المصرية القديمة بمعنى الميثاق. (من الغريب أن بعض عوام المصريين لايزال يقسم بالختمه أو الختمت...ع.أ). «ختى» فى المصرية القديمة بمعنى حفر أو نحت أو كبت أو نقش على الحجر، وهى أصل كلمة «خط» العربية

فى اللاتينتية كانتو، كانوcanto _ cano بمعنى يغنى، وهذا الجذر هو نفسه «غنى» العربية و«غَنَا بنفس المعنى فى العبرية.

فى اللاتينية لينيس lenis بمعنى لين، وفى السلافية القديمة leni والتشابه بل التماثل واضح مع «لان» و«لين» العربية.

«لنجوا» lingua اللاتينيةبمعنى لسان، ولوجوس اليونانية بمعنى كلمة، وجذرها أساس «لغة» العربية «ولسان» كذلك.

أداة النفى والنهى العربية: «ما» و«لا»، لها مشابهات فى العبرية والساميات، ويقابلها فى المجموعة الهند أوربية «ما» و«نى» كما هو واضح فى «ما» السنسكريتة و«ما» الايرانية، و«نو»



و«نی» الانجليزية والفرنسية.

«أنا» و«نحن» العربية، قريبة من «نحنا nehna «في الحبشية و«احنا» في العامية المصرية، وهي قريبة من نطقها في المصريات القديمة، ومن «نينو» و«أنينو» في الأكادية، و«نوكني nonkni في لغة البربر، و«نوnos.. في اللاتينية ونوno،s» «no» الفرنسية.. وكلها بمعنى «نحن»

اسم «نوح» صيغة حامية من «إنس» أو «عنخ»anxالمصرية القديمة، (قارن نوحوأ خنوخ en-ach في المصرية القبطية). «عوذير» هو «أوزير» و«أوزوريس» مذكر «إيزيس».. يرى ديدور الصقلي، أن أوزير أو أوزيريس كان ملكا مصريا، اكتشف الزراعة والصناعة والأبجدية.. وكلام ديدور، يعبر عن تحويل الشعوب للآلهة القديمة إلى أبطال حين ظهر التوحيد.. وأوزير هو عزيز أو العزيز (قانون فرنر ر-ز) وعزيز مصر، اشتهر في العالم القديم، بحامي حمى مصر، وقاهر أعدائها، وآخذهم «أخذ عزيز مقتدر»، و«عزير» باق في «عاشور» المصرية، وفي العزى صنم جاهلي وفي «ليعاذر» وعاذر، لأن البعث وإحياء الموتى، كانا في دائرة اختصاص أوزير، ملك الموتى (عوزيرإيل = عزرائيل)، كما أن «ايزيس» لاتزال باقية في «عايدة» الحبشية والمصرية.

«امسوح emsuh » المصرية القديمة، بمعنى تمساح، انتقلت الى العربية، «تمساح» بتجمد «تا» التعريف المصرية القديمة في الصيغة العربية، ففي المصرية القديمة تا امسوح = التمساح،، فانتقلت في العربية بصيغة «تمساح» النكرة...

بعد هذا العرض للتحولات الفونوطيقية، التي تثبت صلة العربية بغيرها من الساميات الأقدم، وصلتها وصلة الساميات وغير الساميات بالعائلة الهند أوربية لاينسى لويس عوض الدكتور إبراهيم أنيس الذى «كان له فضل الريادة بين المحدثين في تعقب هذه التحولات الفونوطيقية»

إن الدكتور لويس عوض، بمقدمته فى فقة اللغة العربية، يضع أورجانون جديدا، لدراسة فقه اللغة العربية، يضع الباحثين فى فقه اللغة العربية على عتبات المنهج العلمى لدراسة اللغة، حيث يتوفر الباحثون على هذه القواعد الفونوطيقية، ويقومون بتبويبها، وموازنتها بنظائرها فى المجموعة الهند أوربية والمجموعة السامية، وإن هذا التبويب والمناظرة والمواجهة، هى الخطوات الأساسية نحو منهج علمى، لنشأة وتطور اللغة العربية، ونشأة وتطور القبائل العربية، منذ انبثقت من مهدها القوقازى الأول حتى توحدت تحت لواء قريش.

وهناك حقائق علمية وتاريخية، أضطر الدكتور لويس الى الاستعانة بها فى بحثه، وهى حقائق ومكتشفات موثقة فى كتابات جوزيفوس، ومانيتون، وديدور الصقلى.. أو فى الوثائق والنصوص التى كشفت حديثا، ثم صار فى الإمكان قراءة لغاتها:

يثبت بطليموس بخريطته أن «الطائف» كان اسمها «طيبة، وأن مكة كان اسمها «ملكاى» مما يقطع بتأثير مصرى قديم فى العرب... فهل المصريون القدماء نجس، يأنف العرب من تأثرهم به؟!.. ونقول للدكتور لويس: إن «طيبة» اسم من أسماء مدينة الرسول، مما يؤكد فكرة التأثير الفرعونى، ويصر بعض التراثيين من المصريين على تسكين الياء فى طيبة، فينطقونها «طيْبة» حتى يبتعدوا بها عن طيبة المصرية.. مع أن اليونان أطلقوا اسم طيبة على مدينة من مدنهم.

ويثبت مانيتون، فى المكتشف من وثائقه، أن موسى كان كاهنا مصريا فى معبد رع، بهليوبوليس، وكان اسمه «أوزيرسيف» ، وكانت له دعوة دينية جديدة، فخرج على كهنة رع، وهاجر الى «أفاريس» عاصمة الهكسوس، وأقام بينهم وأعطاهم شرائعه، ثم قادهم (وهم من أصول سامية) فى خروجهم من مصر، وقد سموه «موسى» أى ابن النهر.

ومن المرجح أن «الصالحية» فى مصر، ومداين صالح فى شمال الحجاز، واسم صالح و«متوشالح» صيغ من شيلك shek .. زعيم أو ملك أو «صالح» الهكسوس.. كما يرجح أن «الحجاز» تحريف عن «الهكسوس» الذين طردهم المصريون فعبروا الى الحجاز.

ويرجح الدكتور لويس- وفقا للوثائق التاريخية والنقوش- أن اسم «عمران- الذى ينتسب إليه موسى، وانتسبت إليه تل العمارنة (أخنيتاتون)«أبو نيم» eponym دينى أو قومى قبلى مرتبط بالعمو أو العموريين، وهى القبائل التى احتلت شرق دلتا مصر مع الهكسوس (الأبونيم اسم قبلى دينى توقى تنتسب إليه جماعة أو قبيلة).. لقد كان أخطر مافى عبادة التوحيد والسلام التى دعا اليها أخناتون، أن المعبود الواحد، ليس إلها قوميا مصريا، ولكنه إله واحد للمصريين ولأعدائهم.. وكل شعر أخناتون كان يمجد هذا الآله الواحد، الذى رفضه كهنة آمون، فنظروا الى أخناتون على أنه شاعر مجنون.. ويبدو- من الوثائق- أن موسى الاسرائيلى، أو العمورى، أو العمارنى (نسبة الى عمران) المتمصر درس مع أخناتون.. ولهذا تزعم بنى اسرائيل

وخرج بهم من مصر... وهذا يفسر اقتباس التوراة لكثير من أناجيل اخناتون التى تسمى أناشيد إخناتون، كما أثبت جيمس هنرى برستد.

وبالرغم من التصادم بين بعض الأساطير الاسرائيلية، وبين المكتشفات الحديثة فان الاسرائيليين واليهود، قد قبلوا- رضوضا للعلم والاكتشاف- هذه الأفكار الجديدة... ولاذنب يحسب على الدكتور لويس ،اذ يعرض، بحكم المنهج لهذه الحقائق.. وماعلينا إلا أن نعيد صياغة بعض القصص الدينى ، وفقا للمكتشفات الحديثة... ولافائدة من تكور القنفذ، وإغماض عينيه، حين يرى نور سيارة قادمة مسرعة، لا تلبث أن تدهمه.

من الممكن التصدى للحقيقة الثابته الموثقة لبعض الوقت، ومن الممكن لأعداء العلم والتقدم حجب نور الحقيقة، ومصادرة الكتب لبعض الوقت، ولكن الحقيقة العلمية لابد أن تنتصر فى النهاية.. إنه لايمكن قهر ثمرة الخبرة والعقل الانسانى.. إن الحضارة الانسانية تسير الى الأمام دائما... وإن سارت الى الخلف لفترة، كما يحدث عندنا الآن، فانها لاتلبث أن تعدل مسارها، وتقضى على المتخلفين.

كانت مسيحية العصور الوسطى ممتزجة بتراث أرسطو.. وكان أرسطو يرى أن بالقلب وعائين (أذينا وبطينا) أحدهما للدم الفاسد، والآخر للدم الصالح.. ثم اكتشف «هارفى» المشرح، أن هناك أذينين، وبطينين فى القلب، وثارت ثائرة الكنيسة، حيث كانت ترى رأى أرسطو، وارتضى أحد أباء الكنيسة لنفسه أن يقول : «إذا كان مارآه «هارفى» المشرح حقا، وكلام أرسطو حق هو الآخر، إذن فقد حدث «تعديل فى بناء الجسد البشرى «بعد أرسطو...»
إن هذا الأفق المتعصب فى أوربا المسيحية، سقط وسمح للعلم بالتقدم.. وإن الأفق المتعصب عندنا، لايلبث أن يسقط، إذ من البدهى أن طريق الحضارة يسير دائما الى أمام.

فى العدد القادم

- **هكذا تعلمت من لويس عوض: فاروق عبد القادر**
- **السينما المسيحية فى مصر/ ماجدة موريس**
- **الادب والبروسترويكا/ ترجمة سمير الامير**

الروائى العراقى الكبير

غائب طعمه فرمان فى الحوار الأخير:

أنا محامى الفقراء

أجرى الحوار زهير شليبة



مات «غائب طعمة فرمان» فى الغربة، هو الروائى العربى العراقى الذى حالت اختياراته السياسية لافحسب بينه وبين الحياة فى وطنه الذى طردته منه الممارسات القمعية المنافيه للديمقراطية، وانما أيضا بينه وبين أن يحتل المكانة اللائقة بأدبه فى الوطن العربى كله، فهو واحد من الروائيين الواقعين العظام الذين ترجموا اختيارهم الاشتراكى العلمى فى أشكال جمالية بسيطة ومفهومة - رغم الحزن العميق على المآل الواقعى لمصائر البشر فإنها تبث الثقة فى الانسان وقدراته وتفتح الآفاق على ما أسماه حنا مينا بالبعد الثالث الذى تتعامل معه الواقعية الاشتراكية وهو المستقبل..

وتنشر «أدب ونقد»- نقلا عن جريدة الحياة اللندنية- حوارا من الحوارات الأخيرة مع الكاتب الكبير الراحل، وأجراه معه الكاتب زهير شليبة، الذى أعد رسالة دكتوراه عن أدبه الروائى.

- فى قصصك القصيرة الأولى تنبات بمستقبلك فكتبت فى إحداها عن حياة شخص عاش فى الغربة خمسة عشر عاما، كيف تفسر هذا الأمر؟

. الحياة فى الغربة عالم جديد، صفر، امر مجهول بالنسبة الى المغترب. فى الغربة يشعر الانسان كما لو أنه بدأ لتوه فى الحياة ما يجعله يخاف من الخطأ، يخاف ان تنقطع عنه الدنيا فيبقى لوحده، وهذا شيء مخيف ورهيب والغربة تولد حالة الفردية فهو أمام مجتمع غريب عليه. ومهما بقى الانسان فى بلاد غريبة، سيبقى غريبا وان طالت مدة اقامته فى الخارج، سيبقى غريبا وسيرجع الى وطنه. اضافة الى ذلك فإن السنة الأولى والثانية تتضح فيها مشاكل الغربة وتقيداتها بشكل جلى.

فى الغربة لم يكن عندى أساس، كنت مهددا ماديا، كنت فى حالة من العوز المادى باستمرار، وكنت قلقا. فى احدى قصصى الأولى التى أشرت اليها فى دراستك ذكر لى احد قرائى ان بطلها يطل برأسه من سطح البناية على البيوت الصغيرة، وكأنها حفر بالنسبة اليه، حفر كثيرة، وقال انها رمز- طريق الحياة. فى الحقيقة هذا هاجس نفسى.

الغربة حالة وجدانية تبقى عند الانسان حتى بعد رجوعه الى وطنه، انها نوع من الاستمرارية فى الغربة او الاغتراب.

أنا مفطوم قبل الموعد:

- ولكن من الغريب أنك رجعت الى الشكل نفسه فى «المخاض» وهى روايتك الثالثة.

. عانيت من الغربة فى وقت مبكر، وهذا هو سبب تأثيرها على كيانى، كنت اشبه بالطفل المفطوع عن حليب امه فى فترة مبكرة. انا طفل مفطوم قبل الموعد. هذا هوسبب ترسخ انطباعات الغربة فى ذهنى وفى مشاعرى. انطباعات الغربة انغرست فى ذهنى بسبب سفرى المبكر.

حتى أخطاء الغربة لها طعم خاص، أهمية خاصة. قيل لى فى مصر مرة: رمضان كريم: فاجبتهم أيوه، بينما كان المفروض ان أقول: الله أكرم، وأنا أذكر هذا الخطأ.

وأود أن اقول ايضاً. إن الغربة موضوع رومانطيقى عاطفى تتجسد فيه تجربة الموت، لأن الغربة تعنى الارتباط بالمصير، تعنى الانقطاع والتحول من حياة الى اخرى واعتقد ان الغربة فى تاريخ الأدب العربى القديم مكانها مثل قصص السندباد وغيرها التى تتحدث عن الابطال الذين يسافرون الى بلاد غريبة للغربة عندنا مدلول شعبى فى الأدب العربى

-اعتقد أنك كنت متلبسا فى الغربة قبل سفرك من العراق؟

. هذا صحيح أنا كنت أريد الدراسة فى دار المعلمين العالية ورفضت بسبب ضعف بصرى بينما

قبل عبد الوهاب البياتي. واذكر أنني شعرت بالغربة في قاعة كلية الحقوق الكبيرة وأحسست الشعور نفسه عندما اقدمت للدراسة في كلية الأداب في القاهرة، كانت هذه التجربة نوعا من المغامرة، وتعهد ابي بارسال خمسة دنانير شهريا ولكنه لم يستطع ان يرسل لي فيما بعد. أذكر انه ارسل الي النقود داخل رسالة!

لم أفكر في زقاق المدق:

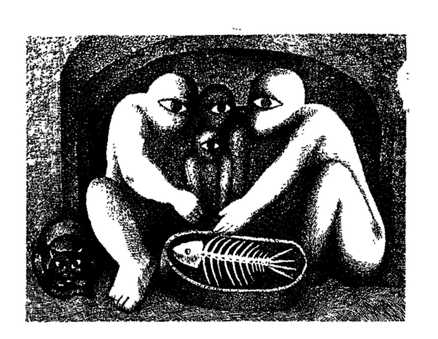
- «النخلة والجيران» واحدة من الروايات العربية النادرة، التي اهتمت بالتراث الشعبي وتفاصيل الحياة اليومية، ومن الغريب ان نهاية الستينات شهدت ظهور مقالات عدة، في مصر بخاصة تدعو الكتاب الى التوجه نحو التراث الشعبي والقومي.

- فكرت في كتابة روايتي الاولى «النخلة والجيران» في ١٩٥٦، وفي ١٩٥٩ نشرت القسم الأول منها أقصد قصة «سليمة الخبازة» وهي عمليا تشكل مضمون الرواية كلها. وكانت لميس زوجة نوري عبد الرزاق تلح علي لنشرها وكنت اتريث.

بالنسبة الى الاهتمام بالفولكلور بالطريقة التي ذكرتها، لم يكن عندي وعي نقدي بالكتابة عن التراث. أنا هنا متأثر بكتاب «طفولتي» لغوركي. في الحقيقة ان اللموضوع هو الذي فرض نفسه علي. كنت أريد ان أصور الحي الشعبي الذي عشت فيه. ولا تمكن كتابة «النخلة والجيران» بطريقة اخرى.

هؤلاء الناس لايعانون من أزمات نفسية بقدر ما يعانون من الصراع مع الطبيعة والحياة من أجل لقمة العيش، حتى الطقس كان يحاربهم، الامطار كانت تهدد حياتهم بالجوع والمرض، هناك ناس كانوا يعيشون من بيع بضاعتهم المعروضة في الشارع. كارثة كبيرة بالنسبة «الى فتحية» بائعة الفول: اذا امطرت الدنيا، يعني أنها يجب أن تتوقف عن عملها، وهذا يعني الجوع.

هذا كله ممزوج بجو القصة. لم تكن عندي فكرة لضرورة كتابة رواية «النخلة والجيران». ليست شخصيات تأملية في معنى ان الانسان بسبب اللهاث من أجل تأمين كسرة الخبز، ليس لديه الوقت الكافي للتأمل. هذه هي الحقيقة، فهؤلاء الفقراء- أبطال «النخلة والجيران» محرومون وليس لديهم الوقت ليستريحوا ويفكروا بأمور خارج الكفاح من أجل البقاء. فالموضوع هو الذي اختار الأسلوب. وتأثرت بانازيو سيلوني الذي كتب عن القرى. أما «زقاق المدق» لنجيب محفوظ فلم أكن افكر بها عندما كتبت «النخلة والجيران». كان المفكرون المصريون يعتبرون نجيب محفوظ كاتبا غير جدي على عكس الكتاب الآخرين.



- فى «النخلة والجيران» القوى يأكل الضعيف، والغنى يأكل الفقير، هل هو منطق الحياهو تصورك الروائى؟ هل هناك علاقة لهذه الفكرة بنيتشه؟

- لم اكن افكر بالضعيف. كنت افكر بالفقراء فقط، أنا محام عنهم، «النخلة والجيران» هى صرخ. ضد من هذه الصرخة؟ لم أحدد ضد من؟ ولكنها على أية حال صرخة ضد الواقع الذى تعيشه شخصيات هذه الوراية.

أنا مقتنع بفكرة تقسيم الناس الى فقراء وأغنياء، ولويس لدى فكرة عن تقسيهم الى أقوياء وضعفاء.

«المحتشمون» هم الاغنياء أما بالنسبة الى نيتشه وكتابه «هكذا تكلم زرادشت» فكنت متاثرا به، واذكر انى قرأته بترجمة بشير فارس وأعجبت باسلوب الكتابة لابالأفكار. ان المسألة شاعرية لافلسفية. لم أفكر سابقا بمثل هذه الامور.

- فى «المخاض» يشعر القارىء بوجود نهاية قسرية، أرادها الكاتب لها. ويشعر أيضا بوجود مغزى أدبى لهذه النهاية: السائق نورى يحمل ياسين فى المحكمة ... فى هذا الموقف يمارس الخيال حضوره، وهو، كما يرى قراؤك، يخالف منطق الحياة الواقعية فى الشرق، وفى العراق بخاصة.

وفى لقاء كريم داود ابن محلته «عدنان» الجندى أيضا (كأخيه) يشعر القارىء أنك تدخلت فى الأحداث بشكل مفتعل؟

- هذا مبرر نفسيا: مأساة شيخ يغادر الحياة ليحل محله شاب. أقصد هنا تواصل الأجيال، انه يحمل ضحيته بيده، كما لو إنه اجرم بحق جيل كامل. هذا إحساس بقى يراودنى: اجرمت فى الحياة، ليس عندى قناعة بأننى عملت شيئا، لم أقدم شيئا، أنا متألم. أنت تعرض كل الاخفاقات،

اخفاقاتك وجرائمك وظلمك للناس أمام محمة غامضة لاتفهمك، بحيث تفرض حكمها عليك بقسوة.

يمكن الانسان أن يتصالح مع نفسه، مع اخفاقاته، مع جرائمه، ولكن يبقى الحق العام. القاضى الذى لايفهم الدافع أوالسبب النفسى للمصالحة فيحكم عليك، الحق العام يحكم عليك ويجردك.. هذا نوع من التجريد. اضافة الى ذلك فلهذا الحدث جذور واقعية، أعتقد ان هذا الأمر يمكن أن يحدث.

أذكر أن الحاكم أجبر والدى، وهو من سائقى السيارات القدامى فى بغداد، على ان يحمل شابا فى المحكمة. طبعا لم يكن والدى أنذاك شيخا كما هو الحال فى رواية «المخاض».
كان عندى فى ذلك الحين شعور بأن جنودنا هم عبارة عن دمى، وهم مسخرون للسلطات والحكام. ولهذا أردت من الجندى ان يقول كلمته. أما الاسم عدنان فلا يعنى شيئا هنا.
إبن خالتى كان أسمه عدنان. أنا اتعذب فى اختيار الأسماء.

لست من الكتّاب الشطرنجيين:

- وفى هذه المناسبة... يقول الناقد ياسين النصير: هذه المحكمة هى محكمة التاريخ فالطبقات تحاكم بعضها هنا:
. لا أومن بهذا الكلام. لم أفكر بمثل هذه الأمور. ولا اعتقد بوجود مبررات لها. لم تخطر ببالى مثل هذه الأفكار عندما كتبت «المخاض». أنا لا أحب هذا النوع من النقد: بورجوازية صغيرة. طبقة عاملة الخ.. قد يكون له أهمية تفسيرية ولكنه لايؤثر على كتاباتى.
- فى «المخاض» تحاشيت ذكر الصين، فأشرت إليها ب «الجنون» أو «هناك».
- صحيح، هذا مجرد نوع من التعمية، بهذا الشكل تكون أحداث الراوية أكثر تشويقا ورومانتيكية، أفضل من التشخيص. قد يكون السبب سياسيا لأننى لم أرد أن أشير الى الصين بالذات.

- من الواضح أن روايتك الرابعة «القربان» اتخذت الشكل الاستعارى المجازى أسلوبا لها لطرح أفكار الروائى، وليست هى الرواية الوحيدة ولا الاولى وليست الأخيرة، وهناك روايات عدة اخذت هذا الشكل، وتكون النهاية مطابقة لأفكار الكاتب، فاذا كان الكاتب متفائلا عمد الى استخدام النهاية السعيدة: التقاء الأخيار وانتصار الخير على الشر، والعكس صحيح وهذا نادرا ما يحدث فى الأداب.
وحسب مفاهيم - هذا النمط من النتاجات الروائية فان نهاية «القربات» يجب ان تكون

سعيدة. هذه هى النهاية الوحيدة الملائمة لمسار الأحداث الروائية منذ بدايتها، والخيال الابد. يسمح لمثل هذه النهايات، فما سبب تركَكم النهاية فريسة للغموض؟

- فى القربان» وفى كل رواياتى الأخرى لم تكن عندى فكرة، أقصد لم تسيطر على فكرة.... فكرة الوصول الى هدف. اذ بعد تحقيق الهدف يحصل فراغ. الفكرة فى الرواية عبارة عن تحرك، دفع، الحياة ليست راكدة، ليست اسنة، الحياة بكل صراعاتها وتناقضاتها تتحرك التحرك يكون صاعدا كصعود الخطء أنا لا أحدده، ولا الفكرة.

... ان البقاء على هذه الحال غير ممكن ويجب ان تتطور الحياة حتى عبد الله أحد أبطال القربان» حاول ان يتطور على رغم غبائه، ولكنه تطور شكليا فنقل المقهى الذى أصبح مالكا له بالصدفة، من محل خرب الى منطقة جيدة وجديدة على شاطىء نهر دجلة، وكان يعمل على تغيير الأسماء، ويحاول أن يسيطر على الاشياء كلها.

ومن خلاله تشاهد الحياة، ولكنه حكم على نفسه بالفشل والجنون، وأصابه مس لأنه كان لديه منذ البداية «خويطات!!» (خبل) (يضحك غائب طعمه فرمان). ياسر مخلص ومؤمن بالتطور ولكنه طيب أكثر من اللازم. يحاول ان يجمع أطرافا متناقضة، كان يحب مظلومة فى حين يكره صباح حبيبها لأنه ينافسه. يتقرب من حسن العلوان، ونتيجة لهذه التناقضات قتل. من قتله؟ غير معلوم. هل هبد الله المجنون هوالذى قتله؟ غير معلوم! هل قتله شخص أخر؟...

- أنت كاتب لصيق بالتجربة الشخصية، وعندما يؤلف الكاتب أعماله الأدبية عن تجاربه الحياتية ويلجأ بعد المرحلة الأولى من نشاطة الابداعى، الى موضوعات أخرى كى لا يتوقف عن الابداع، مثل الرواية التاريخية وأدب الأطفال والبحث عن مضامين قصصية من الاصدقاء، من المحاكم وملفاتها، من الارشيفات والخ.

هل استعرت مضامين لقصصك من اصدقائك؟

- سؤالك يذكرنى ببعض الكتاب «الشطرنجيين». هناك كاتب شطرنجى يكتب رواية فى اسبوعين!! فالعمل الروائى بالنسبة اليه كالشطرنج، هو أيضا يأخذ من حياته ومن تجاربه ما يريد، ولكنه يقنن كل شىء مسبقا. وهذا النوع من الروائيين موجود فى أوربا وأميركا بخاصة. هناك كاتب فرنسى الف رواية فى أسبوعين، وكاتب سويسرى ألف رواية فى فترة قصيرة واعتقد أن رواية الجائزة» لأحد الكتاب السويسريين ينطبق عليها سؤالك فهى حصيلة معلومات مأخوذة من الملفات والارشيفات والخ. وهذه الطريقة من العمل تحتاج الى تفرغ تام، وأنا كما تعلم لايمكن لى

ان اعمل هذا لأسباب اخرى، اضافة الى ان الترجمة تأخذ كل وقتي. كتاباتي النابعة من الداخل هي التي لها اليد الطولى. أنا في حاجة ماسة الى الوقت، والترجمة تمتص كل الوقت. أما بالنسبة الى المضامين المستعارة من الاصدقاء فصحيح أنا أسمع ما يقترحه على الآخرون، ولكنني لم أحصل على معلومات نافعة دائما. انا التقط حكايات عفوية من اقاويل الناس.

قلت لزهير الجزائري كاتب عراقي مثلا: إحك لي عن شخصيات واقعية، فحدثني لمدة ساعتين عن شخصية لم أستفد منها الا القليل. أستطيع أن أبني من شيء معين قصة، وأجعل هذا الشيء منطلقا لي في ذهني.

الملامح اخذها من شخصيات عدة، أصدقاء، أقارب، من الصعب ان تقول ان أحدا ما عطاني فكرة أو قصة لرواية. قد تكون «حشوات» حصلت عليها من أخرين فدونتها.

في خلال كتابتي لرواية جديدة (يقصد المرتجى والمؤجل) أعاني من مشاكل كثيرة، وكلما أسال الاصدقاء عن بعضها - وهي تخص المضمون وعلاقته بالحياة يقدمون لي اجوبة.لا اقتنع بها.

في ما يخص شخصية المعلم في رواية «القربان» لاانكر أن «رشيد رشدي» كاتب عراقي حدثني عن حادثه «نشل» (سرقه) حبوب الاسهال، قد يكون حدثني عنها... أما البطل فشكلته من أبطال معينين وجمعته، وصورت هذه الشخصية بشكل أدبي.

لمحة معينة واحدة ابني عليها شخصية أدبية أخرى.

مرة سألت ضياء نافع» (كاتب عراقي)، وكان وقتها قادما من العراق، من هو جارك؟ إحك لي عنه فقال لي: هذا كذا وهذا كذا والخ، وحدثني عن واحد مجنون يدق جرس الجيران ويهرب. في روايتي الأخيرة جعلت الشخص تائها ومفلسا والناس يضجرون منه، طورت هذه الشخصية وأصبحت لدي ذات بعد آخر.

في سياق الرواية يأتي اليه احد المدمنين على سباق الخيل ويقول له: تعال، أنت مجنون ومفلس والناس تكرهك، تعال معي، الى السباق ستجد فرصة للربح. استفدت من تفصيلات أعطاني إياها ضياء نافع. كان المجنون يعيش عند جدته، يسرق النقود التي كانت تجمعها (تكاليف دفنها). ويستخدمها في الرهان ويصبح عنده ستمئة دينار، يصبح أنيقا، يلبس الملابس الجديدة، ولكنه يبقى يدق الجرس ويهرب متخفيا كالاطفال، الا ان الناس لايملون منه، بل بالعكس يطلبون منه المزيد، وفيما بعد أصبح يكره دق الجرس.

أريد أن اخلق رجة:

هل تفكر بموقف النقاد والقراء والفئات والجماعات السياسية قبل الكتابة؟ هل توجه عملك الأدبى الى مجموعة معينة من الناس؟

. فى الحقيقة ان للرأى النقدى تأثيره على وأنا لا أسخر من الاراء النقدية، ولكنى عندما اكتب رواية لا افكر برد فعل الجماعات والاحزاب. أنا اضع القناعة أولا، واعتقد ان الفكرة يجب أن تحدث فعلها. أنا طبعا لا اضع أمامى أن اكون أديبا متنميا بالمفهوم الضيق، متنميا الى حزب معين.. المهم أن أكون مخلصا للفكرة التى أطرحها وهى تبرر نفسها ويجب ان تدافع عن نفسها. انا لا اهتم بموقف أى حزب مع احترامى الكبير للأحزاب الوطنية.

واذا كان العمل الأدبى مفتعلا فسيلقى در فعل سلبيا وتظهر احتجاجات ويصدم الناس، أما اذا كان النتاج واقعيا وحقيقيا فان رد الفعل من قبل الاحزاب سيكون طبيعيا وهادئا حتى اذا كان التصوير الأدبى غير منسجم مع مواقفها.

أريد ان أخلق رجة عند الناس ولكن لا أريد ان استغل عواطفهم السياسية والحزبية.. هذا لايخطر على بالى.

وكتاباتى غير مرتبطة بالموضات والبدعات الجديدة.. انا بطبيعتى لا اميل الى هذا النوع من الكتابة. أنا كاتب سياسى ولكن ليس بالمعنى الضيق، بالمعنى اليومى. أنا مع الفكرة الاجتماعية والسياسية

. الأدب مرتبط بالحالة الاجتماعية، بالفكرة السياسية التى لها لبوس سياسى، ولايمكن ان تنتج أدبا اذا لم تكن مقتنعا بالمدلول الاجتماعى للظواهر السياسية. واحيانا تكون الظاهرة الاجتماعية بحد ذاتها فكرة سياسية وانعكاسا للظاهرة السياسية.

جيلى عبد الرحمن فى آخر حوار قبل رحيله:

استلهموا من الشعب الجمال والحكمة

أجراه: كمال أبو النور



جيلي عبد الرحمن واحد من كوكبة الشعراء العرب الذين قادوا ثورة الشعر الحديث (الشعر الحر) في أوائل الخمسينات في الوطن العربي. وحينما رحل عن حياتنا في الأسابيع القليلة الماضية، كان قد خاض صراعين مريرين طويلين: الأول مع الشعر والتغرب والحياة والأسفار والمبادئ والزمن. والثاني مع المرض، حيث عاش الشهور الأخيرة في معهد ناصر مريضا بالفشل الكلوي.

عاش جيلي عبد الرحمن حياة مليئة بالأسفار: ولد في السودان، وعاش في مصر، وتنقل بين هذين الوطنين (مصر والسودان) وبين اليمن والعراق والجزائر والاتحاد السوفييتي.

آمن بالفكر التقدمي وبالجماهير الكادحة، وحلم بغد للانسان أكثر جمالا وعدلا وحرية

أصدر أول أعماله الشعرية عام ١٩٥٦ (بالاشتراك مع تاج الحسن) بعنوان «قصائد من السودان». ثم قدم كتابا سياسياهاما بعنوان. «المعونات الأجنبية وأثرها على استقلال السودان».

فى عام ١٩٦٥ قدم (بالاشتراك مع نجيب سرور، مجاهد عبد المنعم مجاهد، كمال عمار) ديوان «أغاني الزاحفين». وصدر له عام ١٩٦٧ ديوان «الجواد والسيف المكسور». وله تحت الطبع بالهيئة المصرية العامة للكتاب ديوان «بوابات المدن الصفراء»، لعل هيئة الكتاب تنشره الآن، بعد أن فات صدوره فى حياة شاعره.

وترجم العديد من الاعمال: مختارات شعرية للشاعر الروسى كونابيف، ملحمة شعرية لرسول رحنا شاعر أذربيجان الحائز على جائزة ستالين، مجموعة قصائد لشعراء الحرب العالمية الثانية (بالاشتراك مع ماهر عسل وأبو بكر يوسف)، مختارات للشاعر باريزتشيوف.

وكتب ونشر وترجم- من واقع عمله كمحاضر فى جامعات موسكو والبلاد العربية، بعد حصوله على الدكتوراه من جامعة لومومبا، العديد من الدراسات الأدبية والثقافية.

ولد جيلي عبد الرحمن فى جزيرة صاى بالسودان فى بداية الثلاثينات، وهاجر مع والدته صغيرا الى مصر، حيث كان ميلاده الأدبى. التقى فى القاهرة بالأديب الراحل فاروق منيب، وشارك مع الأدباء المصريين فى نشاط رابطة الأدب الحديث. وعمل فى صفحة «المساء» الأدبية، تحت اشراف د. على الراعى، وفى الصفحة الأدبية بجريدة الشعب تحت أشراف عبد الرحمن الشرقاوى.

ويقول الكاتب جلال السيد: **«لقد أحببنا جيلي، وعشقنا السودان من أجله، ومن أجل من عرفناهم من السودانيين: النقاء والطيبة والود والوفاء. كان جيلي متفردا فى علاقاته الانسانية، لم يغضب أحدا، ولم يخاصم أحداً. نسمة رقيقة، وديع، هادئ الطباع. كان أحد مجموعة من الشبان يحدوهم الأمل أن يفعلوا شيئا لوطنهم ويساهموا فى ثقافة حقيقية. وانفرط العقد. فقد غاب وحيد النقاش، ورحل فى الغربة فاروق منيب، ثم نجيب سرور، وعبد المحسن طه بدر، وتفرق البعض واشتعلت الرءوس شيبا وتغير الزمن، وتغيرت النفوس، واختفت جماعات الأصدقاء».**

أثناء وجوده بالمستشفى (معهد ناصر)، وقبل رحيله بأسابيع، حيث كان يتم له غسيل كلوى يومى، كان هذا الحوار الأخير، الذى أجرته معه «أدب ونقد».

- نبدأ من ترجماتك للأدب الروسى، ماذا أعطتك هذه الترجمات؟

وجدت فى محاولة التعرف على أشعار (بسترناك، بوشكين، ليرمانتوف... وغيرهم) أن القصيدة لاتقاس بطولها ولابزخارفها اللفظية، وإنما هى قصيده محكمة تميزها الرؤيا او ما نسميه

الموقف من الحياة والمجتمع.

وجدت أن الشعراء الجدد فى الاتحادالسوفيتى يطورون تقاليد القصيده القديمة ويغنونها بالملامح القومية لكل أمة، وهذه الملامح ليست تصيدا لألفاظ أو تعبيراً خارجيا عن عادات، وانما هى استشفاف للروح القومية.

الغموض المعتم والغموض الشفاف

- هل تعتقد أن للقصيدة دوراً فى تغيير حالة الجمود الوجدانى والثوابت الفكرية لدى السواد الأعظم من الشعوب العربية؟

لاشك أن القصيدة برصيدها التراثى الكبير تؤثر فى الوجدان العربى القومى وتغيره وتطوره وتغذيه روحيا. ولكن المشكلة فى نظرى تكمن فى هذا الغموض الذى تحول الى قوالب أخرى بل إلى مفردات جاهزة. ذلك الغموض المفتعل الذى ضيق من أفق القصيدة وابتعد بها عن التجربة الانسانية. هناك غموض شفاف يؤثر فينا، وحينما نقرأ قصيده من هذا النوع الغامض غموض الحالة الشعرية الشفافة تهزنا تلك اللمسات الحية التى يقتنصها الشاعر فتتوهج فى القصيدة أكثر من كل الاستعارات والكنايات ولا أريد أن أغلق باب الاجتهاد ولاعدنا الى ماقد ثرنا عليه وتخطيناه... فينبغى على الشعراء الجدد الا يقعوا- مثل الكبار- فى جريرة وضع غيرهم فى قوألب يروجون لها، وبذلك يحدون من انطلاقة الشعر واستشرافة للحياة واغترافة منها، فالحياة لاتعرف القيود والشعر لايقيد.

- من واقع الخبرة الحياتية الطويلة، هل هناك فروق ثقافية بين المتلقى فى الستينيات- مثلا- والمتلقى فى أواخر الثمانينات.. وان كانت فمادواعيها؟

إن متلقى الثمانينات أصبح من القلة بمكان كبير، ففى الستينات كان ثمة نواد أدبية ومحافل وسجال على صفحات الصحف والمجلات مما كان يوسع من دائرة المتلقين للشعر. وأنا اليوم أحذر من أن غربة الشعر عن الانسان وعن التراث العربى والشعبى واستغراقه فى المتاهات التجريدية قد تؤثر على جماهيرية الشعر.

لا أصادر التجريب

- هل يعنى هذا أنكم تدعون الى القصيدة الواضحة المباشرة؟

اطلاقا .. وانما أدعو الى أن تكون للقصيدة رؤيا.. وأن تشترك فى التغيير الحضارى والروحى، والا تنزلق وراء الزخارف التى أصبحت هدفا فى حد ذاتها، فتخرج من أسر القافية الى أسر التداعي اللامتناهى الذى لايكاد يعيه الشاعر نفسه. فهذه الموجات عرفتها أوربا شرقا وغربا ولكنها رجعت الى الشعر الملتحم بقضايا الناس وهمومهم.. فليست تهمنا «ألوان الورود والزهور لكى تكون هدفا» مع أننى لا أصادر ذلك وينبغى الآن أن نوسع من تجاربنا التى لاتستقى من الذهن أو التجريد، وانما بالالتحام مع كتل الشعب واستلهام الحكمة والجمال منه.

- اذن فهناك الغموض المبرر ببعدية السيكولوجى والأيديولوجى؟

أستشهد بالشعر الروسى، فقد عاش (بسترناك) (وهو شاعر لايشق له غبار) فى العهد الستالينى.. وكتب شعراً عظيماً، لا أقول غامضا ولكن به قدرا من الشفافية والعمق مما نعجز عن الالمام بما يوحية من القراءة الأولى ولكننا لا نمل عن القراءة، لأن فى هذا الشعر حزنا دفينا ومحاولة لتخطى الأطر المادية والحصار المضروب عليه نفسيا واجتماعيا، وتعبيرا عن الغربة والضياع وغموض الهدف.. اذن فهذا الاستشراف من الشاعر حول قصيدته الغامضة الى قصيدة مشعة مفعمة بالصورة والافكار، وعليه فإن غموض المرحلة لايبرر الغموض المجدف للقصيدة، لأن هذا الباب الواسع يمكن أن يدخل منه عدد كبير من الأدعياء والأكثر من ذلك تلك المصادرة والمكابرة من هؤلاء الشعراء حين قسموا أنفسهم الى شعراء «الستينات، السبعينات، الثمانينات التسعينات» وكأن التاريخ يقفز بنفسة كل عشر سنين !

التعدد ثراء

- هذا يدعونا لسؤالكم حول مفهوم الأجيال لديكم؟

أرى أن الاتجاهات الشعرية المتنوعة تغنى القصيدة ولاتحد من انطلاقها إن ماينقصنا فعلا هو وضوح الملامح والاتجاهات العامة التى تضع كل شاعر متميز- بالطبع- ضمن اتجاه فلسفى شعرى.. لماذا ؟... لأن الفكرة ليست شيئا فرديا فقط رغم وجود العبقرية الانسانية والتمايز.. ولكنها موجات متداخلة متواصلة تعبر عن مضمون اجتماعى.

-ألا يفسر ذلك بتحريم الشعر الذى يتناول الطبيعة أو الأحاسيس الداخلية أو العلاقات الخاسرة مثلا؟

- لاشك أن هذه مسائل انسانية خالدة.. ولكن الشعر يجب أن يعبر عن باطن الظاهرة وجوهرها وشموليتها.. أى أنه لايصف خارجيا أو جزئيا وكل شاعر لايلغي الآخر، لأن كل شاعر- بمعنى ما عالم بذاته ورؤيا متميزة وموهبة مختلفة.. وبذلك لايمكن أن ينطبق موضوعان فى قصيدتين مختلفتين... أى من شخصين متغايرين، اللهم الا اذا كانتا تجربتين خارجتين عن الشعر.. فالمتنبى يختلف عن ابن الرومى، وبشار عن غيره... اذن فهناك غنى فى الحياة فى اطار الوحدة الانسانية والعلاقات التاريخية، وليس هناك شئ خارج عن التاريخ أو شئ لايفهمه الا عباقرة العباقرة كما يدعى بعض المعاصرين. فينبغى أن يعبر الشاعر عن رأيه تجاه الثورة الاجتماعية المعاصرة أو المرحلة بسلبياتها وايجابياتها ان كان عبقريا فعلا والايسجن نفسه فى برج متعال ناظرا الى المجتمع من عل على أن يصعد اليه الناس ولكن أنفى تأويل هذا التفسير. أقول إن الشاعر ينبغى أن يتقدم الناس ولايتخلف عنهم ولا يتزل الى المستوى العام السائد.

السفر علمنى

- هل خلقت تجربة السفر متغيرات ومفاهيم حياتية جديدة لديكم؟

علمنى السفر أن أكره التأخر والتخلف، والا ننكفئ على الماضى مجترين له.. وأنه يجب أن نتعرف على الحضارة الانسانية والحياة الروحية الأدبية والا ننغلق أمام التطور.

وعلمني السفر أن اكره الديكتاتورية وسحق انسانية الانسان واجباره على الهوان والتذلل وأكل القمة العيش بالجبن.

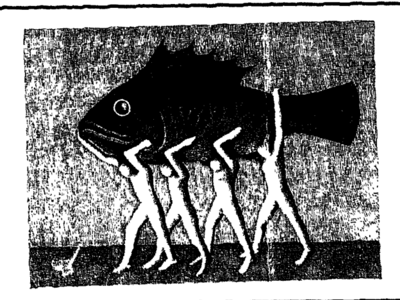
علمنى السفر أن البلدان العربية يجب الا تغلق أبوابها أمام أبنائها والا تفرق بينهم حسب أفكارهم

علمنى السفر أن اتحاد الأدباء العرب يجب أن يخرج عن اجتماعاته الموسمية الروتينة.. وأن يتصدى لمشاكل المثقفين العرب وحقهم فى التعبير، ويدافع عن المحتجزين منهم والمضطهدين، ليعلو صوتهم على صوت الحكومات.

علمنى السفر أن الشعر العربى موجات متواصلة متداخلة ينبغى ألا تنمو فى عزلة عن بعضها البعض، وعلى الشاعر المصرى أن يتعرف على اليمنى، والجزائرى، والخليجى... الخ وأنه لابد أن يسمح للكتاب العربى بالعبور مخترقاً الحواجز

هل تعلم أن هناك شعراء حقيقين يوجدون فى هذا البلد أو ذاك.. دون أن يدرى بهم أحد !! فأين وجود المجلة المركزية الأدبية التى لاتنحاز انحيازا أعمى، وانما تفتح صدرها للاتجاهات المختلفةمن كل بلد عربى؟- ان الشعراء الجدد لايكادون يعرفون من سبقهم بأجيال ليست بعيدة، ناهيك عن غيرهم فى البلدان العربية! فهذا الانغلاق والاستعلاء العزلة سوف يحد من جماهيرية القصيدة وحيويتها وتفاعلاتها، لأن الوحدة العربية لاتطمس الملامح الخاصة لكل بلد عربى.

نصوص



القصص:

الشعر:

قصة

ويبوغلن فى الحفر

منتصر القفاش

دائما حينما يفتح دولابه الصغير ألاحظه. كيس من قماش أزرق بهت لونه، وفتحته مربوطة بخيط رفيع دقيق يكاد لايبين. حمله بيديه الاثنتين، ووضعه على سريره السفرى المفروش الان بملاءة بيضاء، تتناثر على أطرافها ورود خضراء صغيرة، وفى قلبها تستقر ورده عريضه أوراقها، وساقها تنحنى فى شده حتى تحسب أنها ستنكسر.

جذب طرف الخيط فى بطء، يتيح متابعة فراغ العقدة البيضاوى وهو يضيق حتى ينحر تماما. أدخل يديه داجل الكيس. برزت قطعة حجرية على شكل رأس مثلث وباكتمال خروجها، بدت وليس لها شكل محدد. كأنها كسرت بقسوة وعنف.

تناولتها منه، وقلبتها على وجهها. كان هناك نقش واضح لفتاة فرعونية، يظهر ثوبها الشفاف الرقيق ملامح جسدها، وتبدو كأنها ترقص، ومن حولها انتشرت زهور اللوتس واستقرت احداها داخل ضفائر شعرها الطويل.

إرتفع صوته، وهو واقف أمام الدولاب، ويفتش فى داخله عن شئ:-

-عثرت عليها منذ سنوات طويلة. كنت مازلت شابا. ظهرت من قلب أرضنا، ونحن نحفرها لنبنى البيت. اندهش الجميع وهم يروننى أجرى وأخطفها قبل ان تهشمها الفأس. أردت أن يقاسمونى حبها كلهم. حتى شعرت برغبتهم، فحجبتها وجعلتها بعيدة. كأن فكرة بناء البيت بزغت فى حياتنا، لتصبح خطوة نحوها.

جلس أمامي، ووضع على ركبتيه شنطه جلدية كبيره. فتحها وأخذ يفتش في محتوياتها في حرص شديد.

لايعرف السكان أشياء كثيرة عنه، استأجر الغرفة التي في السطح منذ سنوات، وكان يخرج مرتديا سترته السوداء القديمة، وقد ظهر حشو ياقتها، وبنطلونه الأزرق المخطط بخطوط رفيعة ودقيقة.

كنت قد سكنت الشقة التي تحت غرفته وفي يوم وجدته يكلمني. ورحب بقدومي وأكد لي أنني أحسنت اختيار المكان. وحينما رفعت وجهي، وجدت ابتسامة خفيفة فوق وجهه. سألني مباشرة هل سأظل أسكن الشقة بمفردي؟ أجبت لفترة طويلة. قال انه ينتظر زيارتي له وفي أقرب وقت.

في البداية كان كثير الحديث عن غرفته. يضيف لي كل شئ فيها وكأنني لاأراه.. ويطلب مني أن أدقق في أشياء أهملها. في كوب مكسوّر، وجه مرسوم على حائط الغرفة، أسلاك نحاسية يعرفني أنها أوتارا له قديمة. واستغراقه في الوصف يكسبه دائما وجها أحبه. وأتمنى أن يبقى، ولايذوب في لحظات صمته الطويلة.

قال وهو مازال ينظر في داخل الشنطة ويفتش:-

- قالل أبي اتركها أريدك جواري. حاول كثيرا أن يأخذها مني ليقذفها بعيدا رفضت. كثرت محاولاته، فسافرت.

صمت وهو يفتح كراسة بدون غلاف، اصفر لون أوراقها وانثنت أطراف بعضها ثم قال:-

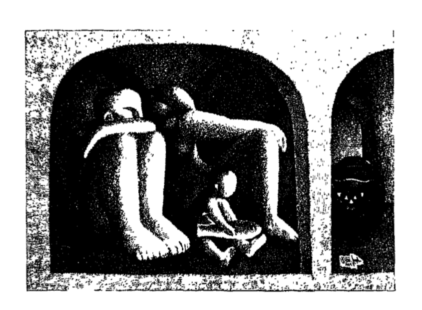
- طلبت منهم أن يزيدوا عمق الحفر. كنت أعرف أن هناك أخريات مثلها. هناك. رفضوا. قال أبي نريد الدار. كنت أحفر بعد أن يناموا. كن مبتعدات جدا. ولم أصل

تناول ورقة مطوية من بين صفحات الكراسة. فردها. نظر فيها قليلا ثم ناولها لي. امرأة عارية تماما. تعقد ذراعيها فوق رأسها. وتفتح عينيها على اتساعهما، وعلى صدرها موشوم اللوتس والفتاة الراقصة. وفي أسفل الرسم كتب بحبر أزرق بهت لونه بمرور الزمن.

- رسمتها منذ سنوات بعيده. لا أتذكر متى. لكن ساعة الميدان كانت تدق بشدة

أشار ناحية الوجة المرسوم على الحائط المواجه للدولاب. وقال:-

- حاولت رسمها هنا. راوغتني وتسربت من بين يدى. كنت أخاف أن تتلاشى وتغور داخلي. وانتبهت في لحظة. وامتلكتها على هذه الورقة. أريد أن تعود هذه اللحظة. لأحفرها على الحائط



مكانها هنا وليس فى الأوراق.

أخذ الرسم. ورفعه الى أعلى. كادت يداه تصطدمان بمصباح الغرفة الصغير المتدلى من السقف. وبدا وكأنه يريد رؤية شئ داخلها. ارتفع صوته:-

- عشقتها مثلى: لم تكن كالاخرين. كانت فى البداية تطيل النظر اليها. ثم انطلقت تحكى عنها. كانت دوما تراها وهى فوق زهوه اللوتس التى تغطى مياه النهر. تحكى واستطيع سوى الصمت وتأملها. روت لى كيف رأتها، وهى تركض فى الشوارع وتعانق الجميع. ثم عادت قبل الغروب لتسبح طويلا فى النهر. وقفت أمامها عاجزا عن الكلام حينما طلبت منى أن أحفرها فوق صدرها.

ارتعشت يداى قليلا ثم انسابتا فوق الصدر. وسألتها ودماء الحفر لم تجف بعد. كيف فعلت هذا؟ أجابتنى قبل أن تغيب. لم تفعل أنت. بل هى

- كيف التقيت بها؟

- هى التى أتت، طرقت الباب. كانت تعرف المكان جيدا، حدثتنى قليلا عن صعوبه الطريق. ثم سألتنى عنها. لم أمنعها وهى تفتح الدولاب. وتأخذ الكيس وتخرجها. قالت أن أخريات مثلها سيأتين. كلهن يعرفن البيت لكن فى انتصار لحظتهن

- لماذا غابت؟

تمدد فوق السرير، وأسند رأسه على حافته المعدنية. ظننت أنه سيصمت ولن يجيب. ارتفع صوته:-

- فى البداية لم أفهم. لكن الان أشعر أنها تجوب البلاد عارية الصدر ليرى الجميع هل ستأتى ثانية؟. لن تذهب الا الى الذى لم ير. عرفت عنها أكثر منى. لقاؤهما وافتراقهما ومضة لكنها كانت كافية للقاء لاينتهى

قال بعد أن طوى الورقة. وضغط بأصابعه على حافه الطية:-

- أثق أننى حفرتها على صدور الكثيرات. لكن لا أعرف متى وكيف. فقد أجد الدم يغطى يدى. وفقط أرى فى ركن الغرفة احدى وريقات اللوتس، فى لحظات أشعر أنهن متحصنات بجدران هذه يراقبننى وأنا أحيا معها.

اندفع هواء ليل الشتاء البارد، حينما فتح شباك الغرفة المطل على الشارع. أخذ ينظر الى الطريق. وبين حين واخر يتنفس بعمق كأنه يريد ملء صدره بالهواء. شعرت أنه دخل فى صمته ولن يتحدث قلت:-

- سأنزل. سأراك غدا

قال وهو يلتفت الى فى بطء:-

- أنتظر لحظة أن يأتين جميعا. سأطلب منهن أن يحفرنها فوق صدرى ويوغلن فى الحفر. لن أتالم. سأصمت تماما. وربما بعدها أجوب البلاد. وربما أعود الى البيت.

استقبال

سعد القرش

هى ليلة العيد الكبير...

كل الليالى الفائتة، ماكان لها طعم، أو لون، أورائحة.

هى ليلة عيد المرق.. رائحة اللحكم الطارئة، تتفلت من تحت أعقاب البيوت، والنساء مشغولات بالطبيخ... أمى لم تذبح لنا شيئا.

كل الليالى الفائتة، كانت تنحشر فى طيات الظلام، فلايبدو منها شئ. الليلة متعددة الألوان.. الأحمر والأزرق والأخضر والأصفر. ألوان تطير من داخل المصابيح المصفوفة، تغطى سماء الوسعاية، ثم تنسكب فى أفواه الحارات القريبة...

ليلتى لها شأن آخر..

أبدأها بإحضار جلباب العيد، و...

لكن أمى دست فى يدى كيسا، وأمرتنى بالذهاب الى خالتى...تمر، وحلوى، لزوم العيد. وإياك أن تفتحه، ولاتمر على الفرح، العيال هناك شياطين، يخطفون منك التمر والحلوى، أو تنشغل بالحاوى والغوازى، وينسلت من يديك الكيس. هززت رأسى لامباليا كزت على أسنانها محذرة:

- اسهر فى الفرح للصبح، بعد ماتروح لخالتك افتكر إن بكرة العيد، فلا تجلب لنا خناقات مع العيال.

* * *

كيف أصل الى البيت، وهو مدفوس فى الظلام، فى ذيل الحارة البعيدة؟

لوقلت لأمى إننى لم أدخله إلا مرة واحدة!.

بعد زواج خالتي بيومين، أخذتني أمي معها، أمام الباب توقفت، كنت في غاية الكسوف، حاولت معي فرفضت. حطت «السبت» المغطى بالبشكير، ورائحة ذكر البط المحمر يوقظ النيام. حملتني، ودخلنا..

العروس... خالتي... أعطتني شيكولاته، وعيني لاترتفع عن ذكر البط المحمر، لأن أمي لم تترك لنا إلا المرقة!

ثم إنها ابتسمت لأمي، وصار وجهها أكثر توردا، ضحكت أمي وغمزت الى بعينها، فداريت ارتباكي بمزيد من النظر الى ذكر البط المحمر. كيف أصل الآن اليه؟!.

في الطريق، نسيت تحذيرات أمي. انجذبت الى الوسعاية.. الأنوار الملونة، الخيمة الواسعة، غناء بعيد للنساء تخنقه المزامير وزعيق العيال وقفت- منحنيا- لصق الجدار، جدار الخيمة، ورميت عيني، من أحد الثقوب، فوقعت على غاغة كبيرة.. رجال كبار بشوارب وعيال صغار... الشيخ غزلان، منشد الموالد، يقف وراءه رجال، ينفخون في المزامير، ويضربون الطبول، فيرقص الشباب!

طلقه مفاجئة من مسدس.. هزتني اكتشفت سقوط الكيس فوقعت فوقه، وضعته في حجري وقعدت، واحد من أهل الفرح يروح ويجيء في الزحمة، يرش قطع الشيكولاته، والابتسامات على الجميع، تهامس العيال قالوا إن أهل الفرح سيأتون بالأكل، آخر الليل.. أكل لايحلمون به في بيوتهم.. اللحم هبرهبر بعد منتصف الليل، تثقل رءوس العيال. ويسرقهم النوم، فيأتي من يصرفهم بالعصا، ويأكل الكبار والمدعوون... ..

...بعد رجوعي من المشوار، سأدخل وآكل وحدي بين الكبار..

* * *

أنادي ولا أحد يرد.

أوارب الباب.. أدخل، متجها الى حجرة ذات ضوء مختنق، عن يميني فريد وهمسات ورائحة صنان، أقف على العتبة... خالتي الشابة، التي كانت جميلة، تنتقل من هنا الى هنا، شاحبة العينين، لاتراني، ذبل ورد الخدود فبدت أكثر اصفراراً. زوجها الشاب يسعل، فينتفض رأسه وبطنه المنتفخ، وقدماه، يسيل ماء رمادي لزج على جانب فمه. فتقوم هي بمسحه بالفوطة.

- مالك يانظري.. عين وصابتك

عيونه متحجرة ،لها اتجاه واحد، وجه خالتي خيوط من عرق مغسولة بالدموع، تلقى رأسها على صدره وتنام تماما فلاأسمع إلا دقات قلبي

- «القلة» ياأم الخير

تصحو من نومها العميق المفاجئ

-حاضر ياأمي

تفتش في الحجرة عن الماء، تصطدم رجلها بزجاجة دواء، تتعثر قطع الزجاج تحت السرير، فتصرخ المسكينة.



- يامصيبتى

نتلوى، وهى تبكى، تمد يدها تحت السرير، تمسك بقطعة قماش، تكتم بها خيط الدم، وزوجها مثبت النظر على لاشئ، قبل أن أنادى.. أعرفها بحضورى، أسمعها تكلم نفسها:

- بكرة العيد الكبير...هه..العيد؟!.. بكره يوم القيامة.

تسكت لحظة. أقول بسرعة:

- ياخالة

- تعال ياحبيبى

أعطيها الكيس، تبعده فى الركن، كأنها لم تره.

- «القلة» يا أم الخير

- حاضر ياأمى.. حاضر

أتذكر أن حماتها لاتسمع، تشير خالتى الى قلة الماء، ثم الى الفرن، أقترب بالماء.. تقترب منى رائحة الصنان، والعجوز تزحف- جالسة على فروة مبتلة- نحوى، أمر اليها يدى، فتمد يداها فى اتجاه آخر، وعيناها مغمضتان..

أعود بالقلة، أقف على عتبة الباب.. خالتى تقف على رجل واحدة، والأخرى مربوطة بالقماش، مرتفعة عن الأرض، ترفع رأسه قليلا، توسده ذراعها، وتصب ملعقة بها دواء فى حلقه، فيرغى ويزيد.. تمسح فمه، وتتنهد

يمسك يدها، ببطء يسحبها الى فمه..يقبلها. تقبل يديه.. تقبل جبينه.. تسلم رأسها الى صدره..

أدخل صامتا، ثم أقول مترددا!

- أمى تسلم عليك.

لاأحد يرد، أعود- بظهرى- الى الوراء، على أطراف أصابعى، أخرج، من الحجرة.. من الدار، دون أن يشعر بى أحد......

فوق مقعد حجرى

نبيل القط - المنصورة

ما أذكره، أننى قمت من النوم مفزوعا. عملت شايا ونزلت بسرعة. الرجل عند البوابة، وقف. مد ذراعه أمامى، وقال الكارنية، فتشت. فى جيبى كثيرا، وكنت مضطربا، ولم أجد الكارنية.

قابلنى مجدى فى مدخل الكلية، وبدا أنه عائد الى البيت .قال: «محاضرة خرا... احسن إنك ما جيتش. وامسك ذراعى، سألنى إن كان هذا القميص جديدا، حكيت له عن العسكرى وزعقت وشتمت. صمت قليلا، ثم هز رأسه: ياراجل... سيبك، وأشار بيده :«هدى هناك». قلت:فين؟! قال : أهه هناك أهه.

حاولت أن أتماسك. قررت أن أبدو طبيعيا حتى النهاية. مددت يدى، قلت: صباح الخير. أحسست يدها دافئة ومريحة. حاولت أن أحتفظ بها قليلا. تأكدت أن ليس فى رأسى شيء. كانت هدى تلبس بلوزتها البيضاء بزهورها الحمراء الصغيرة، على جيب كحلى لم أره من قبل .إبتسمت قلت المحاضرة خلصت. هزت رأسها: أه وبدا وجهها منورا وشعرها الغزير أسودا ولامعا ويدى مدلاه الى جانبى، أحسها. وعاد العبق القوى يهزنى .لو أريح، وجهى، لحظة واحدة، هناك وسط الخصلات السوداء الدافئة وفجأة قالت: ممكن نقعد.

إنتبهت وسرت بجانبها. كانت الشمس تملأ المكان ورأيت الطلبة يتمشون فى حوش الكلية. خلعوا البروفلات بعدما خدعتهم الأرصاد. ومطر أمس عمل تجمعات كثيرة من المياه، حتى أننا إضطررنا للدوران أكثر من مرة كى نصل الى أحد المقاعد الحجرية.

سقطت خصلات من الشعر على وجه هدى. أزاحتها بيدها وسوته للخلف. وقالت: كنت عاوز تقول حاجة. ضغطت على جبهتى بأصابع يدى قلت:آه كان فيه موضوع كده». ثم سكت تماما وساد صمت. أمامنا تقريبا قعد ولد وبنت. البنت حطت رجلا على رجل، وشبكت يديها حول

ركبتيها لاتنظر الى شئ والولد جذعه كله ناحيتها. يتكلم بحماس، ويشبك يديه ويفصلهما عن بعض. إلى اليمين تجمع الطلبة أمام كشك الأمن الغذائى. يأكلون السندويتشات ويشربون الشاى. ويضحكون بصوت عال. أزعجنى كثيرا، أنهم ينظرون إلينا وأحسست أننى لابد، وسأتكلم الآن.

رفعت هدى رأسها، ومالت الى الوراء. قالت أنها ربما تتحجب قريبا هزتنى المفاجئة. لويت رقبتى ناحيتها، ونظرت الى شعرها مستنجدا قلت بسرعة.

إننى سمعت أن الحجاب يسقط الشعر. طرفت هدى بعينها وهزت كتفها. لم تتكلم وندمت كثيرا على أنى قلت ذلك.

علت ضجة أمام الكشك إبتعد ولدان وهما يدوران حول بعضهما. ثم تزحلق ولد منهما، ووقع على الارض. تجمع الاولاد حوله، وراحوا يصفقون و يضحكون. إبتسمت هدى وقالت: مزاجهم حلو.قلت آه.

قبضت البنت على إصبعها بأسنانها، واعتدل الولد وراح يهرش فى رأسه وهو ساكت. حكيت عن العسكرى والكارنيه. قلت انى قلت له أبوك وأبوريسك رفعت حاجبيها وعضت على شفتيها قالت إن هذا خطأ. وفجأة رفعت إصبعها أمام وجهى، وعلا صوتها .قالت انها قرأت فى الأهرام أن الحجاب يحافظ على الشعر. قلت بصوت خافت: جايز.

خلعت هدى نظارتها. بدا وجهها حلو أكثر. وهزتنى عيناها الصغيرتان. راحت تربت على الشنطة بأصابعها الدقيقة، التى أعرفها جيدا أعرف كيف تنساب مستوية بسيطة، أعرف انحناءاتها وفراغاتها وأعرف أظافرها المقوسة، المقصوصة بعناية، والخالية من الطلاء وأردت أن أحكى حكاية، اعتدلت ناحيتها لاحظت أن شيئا أخضر يلمع فوق جفنيها وانزعجت، إستدرت بعينى الى بقع المياه، والولد والبنت أمامنا كانا صامتين الآن والكلية كلها بدت صامته وخاوية سألت هدى إن كانت هناك أخبار عن أشرف. عادت برأسها الى الوراء وتنهدت.قالت «والأخبار يعنى هتيجى منين؟ ثم فتحت الشنطة، أخرجت منديلا، ومسحت وجهها. لم أستطع أن أعرف إن كانت تبكى أولا.

قام الولد الذى أمامنا، ووضع يديه فى جيبى بنطلونه. قامت البنت ومسحت على فستانها من الخلف. ودست يدها فى ذراعة، واتجها ناحية الخروج.

لاحظت أن هدى شاردة تماما. قلت أيه.. وحتى فين؟ أخذت نفسا طويلا. قالت بهدوء:هنا. فردت يدها وخبطت بها على الشنطة. وقفت وقالت أنا ماشية. وقفت وأخذت ألعب فى أصابعى قلت بصوت خافت لسه بدرى. لكنها حولت رأسها الى اليمين قالت بغضب تقريبا لازم أمشى. سكت ومشيت معها حتى ركبت الاتوبيس وقالت دون أن تبتسم: باى،فرفعت يدى وقلت : مع السلامة.

اغتيال شبح

هدى عباس

ألجأتنى أصوات الغضب الصارخة الى غرفتى ولم أكد أدخلها حتى أعترانى دوار شديد. أنه هنا بوجهه الشاحب الجامد وعينيه المصوبتين الى عقلى كسيف مسموم. أصوات الغضب بالخارج تتجاوب مع نظرات الهلع فى عينيه أكور قبضتى تجاهه مهدداً لكنه لا يعبأبى.

أسمع وقع خطواتى على الممر المظلم الكئيب وهناك أرتمى على أول مقعد خال. أركز نظراتى على قدحى حتى لا أواجه النظرات من حولى هو الوحيد الذى أفضيت اليه بسر الشبح القابع فى غرفتى صدمتى أبتسامته اللاصبالية. رجوته أن يقف بجانبى

- تساعدنى
- أساعدك
- على قتله
- على حبه
- ماذا ؟
- مع السلامه

. . .

والأن أواجهه بمفردى دون اللجوء الى أحد وحيدا فى غرفتى. أتقدم. يتقدم يتضاءل. يهتز أمام ضربنى، ترتفع الأصوات الغاضبة بالخارج، يتفجر القهر بداخلى، يترنح أمام ضرباتى المتلاحقة، ينشطر الى عشرات مئات الالاف من الأجزاء، تتفجر ينابيع الدماء تروى ظمئى، تتحول الأصوات بالخارج إلى أقدام مهرولة ولكن لن ينقذه أحد منى. ويختفى الشبح لتمتلىء الغرفة بالأف الأشباح وآلاف القطع المتناثرة من زجاج المرآة!

قصة

كوميديا الموتى

عبد السلام ابراهيم

متأبطا قطعة قماش بيضاء جعل يصعد حائط الجبانه المرتفع.. هبط... مش ناظرا تحت قدميه.. يتفادى القبور المبنى فوقها هرما.. المكتوب عليها والمطلبة بألوان مختلفة.. والقبور التى تساوت بالارض.. المحفورة بمخالب الكلاب والمهدمه.. وبينما كان يحدق فى تلك التى ليست عليها علامات.. أوطوب مرضوص كادت قدمه أن تنزلق في احداها.. بشهقة عالية خاطفة سحبها..

خلف الحائط الواصل من (المراكبه) التى يجلس فيها المنتحبون، والذين يجمعون الكعك الاصفر، والذين يتخذونها مأوى، واللاتى يردن الانجاب جعل يهبط ببطء واضعاً قطعة القماش الابيض فوق كتفه.. انغرزت قدماه النحيفتان فى التراب الاسود بدون أن يشعر..

- ليلة القدر فيها كل الخير

ماإن كان ابوه يرتل تلك الكلمات، يشعر بأن سائلا حيويا قد سره في جسده وعاد ينبض بالحياة.. وزال الجفاف الذى امتص دمه.. كان ينظر الى السماء منتظرا ان يراها.. او ان يرى طائرا يحلق فوق سماء البيت ويسقط قطعا من الذهب. ولما كانت عيناه لاتقدران على مقاومة السهر، انكفأ على وجهه ونام.. عندما استيقظ فى الصباح.. نظر الى حوائط البيت المهدومه التى امتلأت بالجحور.. والشقوق وكانها قد اصبحت عنيده وبنيانها صلب.. وجد كل شئ مكانه.. بحث فى الاوانى وكانها امتلأت بالنقود.. أو بالذهب.. أو بشئ يأكله ولم يجد..

* * *

الكلاب الضاله ذات الشعر الكثيف الرث تعوى.. وتعدو وبين انيابها عظام متباينة الطول..

بعضها يحوم حول القبور التى تساوت بالارض تحفر.. لكنها تنبش حول تلك التى بنى عليها وطليت بالالوان.. تابع بعينيه مايدور حوله.. ساقاه منحسر عنهما جلبابه.. النمل الصغير والدور الاحمر جعل يصعد ساقاه.. ويختبئ فى الشعر المتكاثف بهما.. وبعض الحشرات صعدت فوق ظهره

- كفاية الواحد ياكل لقمه صغيره ويشرب عليها فيه وينام

كان ابوه يقسم مابقى من الخبز بين الصغار الذين انفرجت افواههم.. والتصقت بطونهم من خوائها.. لكنه لايبقى لنفسه شيئا يتقوت به.. سالوه عن نصيبه.. قال لهم انه ملأبطنه

زحفت اشعة الشمس حتى ركبتيه.. علت حتى بطنه.. فوجهه الذى ازداد احمراراً وتقاطر منه العرق.. النمل والدود المختبئ فى شعر ساقيه هبط تدريجيا هاربا من لسعات الشمس.. العرق تساقط من فروة رأسه.

* * *

عندما استيقظ ذات صباح.. كان فرحا لأنه فتح عينيه قبل أبيه.. وقف بجانبه يحرك بطنه.. ورأسه.. وجد ساقية ناشفتين وباردتين.. ويداه بلاحركة.. صاح.. صرخ فى اذنيه.. لم يسمعه.. رفع رأسه.. كانت خفيفة وكأنها مفرغه من الداخل.. على اثر صراخه هب اخوته الصغار والتفوا حوله.. وجاءت امه- منحنيه الظهر- لاتقو على السير.. ارتمت عليه.. لم تخرج صرخاتهما... قلبت اجزاء جسده.. بسهولة...!

دلف الجيران.. اكتظت الحجره بهم...

وقف مباعدا مابين قدميه... واضعا قطعة القماش البيضاء فوق كتفه.. ممسكا الفأس..!

جعلت النساء يبكين بصوت مرتفع.. والصغار ملتفون حول ابيهم لايفهمون بينما كان هو يحدق فى الجسد تاره وينفجر فى البكاء تارة اخرى.

تعامدت الشمس.. لم يتجرا احد ان يتجول وسط القبور.. حتى الكلاب اختبأت فى القبور المفتوحة...

بدأ الحفر..

* * *

ولما افاقت والدته... رفعت رأسها التى كانت تدفنها فى صدر زوجها الممدد.. اخرجت الرجال والنساء.. زاد نواح النساء... واعتراض الرجال.. قالت انها وصية المرحوم.. خرج الجميع من بين صائح ونائحة ومندهش.. اغلقت الباب.. عرت جسده.. صبت الماء فوق جيده عدة مرات.. احضرت ملاءه متهرئة قديمة.. جعلت تلف فيها الجسد، عندما زادت الطرقات على الباب كانت قد انتهت من غسل الجسد ولفه.. فتحت الباب والتقطت (الكرب) الذى تطوع الرجال باحضاره من الجبانه ولم تدع أحد يدخل.



وضعت الجسد بمساعده ابنها الاكبر فى الكرب وغطته ببطانيه قديمه. ولما خرجت الجنازه بالليل، لم ير احد شيئا.

انتهى من حفر القبر.. فى القاع وجد العظام متناثرة.. والرائحه العفنه هجمت على انفه فتجرعها وملأ بها صدره.. احضر قطعة القماش الابيض.. جمع عظام أبيه- التى نخر فيها الدود- ولفها فى الكفن الابيض.

قنا- أرمنت الحيط

«شهيد»

عبد المنعم عواد يوسف

إلى روح «معين بسيسو»

وكنتَ نذرته للريحَ،

للإعصارِ،

للأمواجِ،

للقمر الذى بالغيم..

لليومْ الذى سيكونُ، واليوم الذى هو كانْ.

وكنتِ نذرته ليصاولَ الأعداءَ والأشباحْ.

كنتِ نذرته ليصدعن عينيكِ ظلّ الموتِ،

يصبح غنوةَ عذريةَ الألحانْ.

وكنتِ نذرته ليكون درعك فى الزمانِ الصعبِ،

كنتِ نذرته ليكون سيفا مشهراً،

فى وجه من زرعوا الضبابَ بأفقك المخضلّ،

من غرسوا القتادَ بروضكِ الفينانْ.

وكنتِ وكانْ.

كان الحُلمَ،

كان السيفَ،
كان الدرعَ،
كان بشارةَ البعثِ الذى سيكونَ،
كان تألّقَ الأمل الذى سيرفُ فى زمنٍ من الأزمانْ.
. . . . . .
. . . . . .
ويُفلت من جبين الشمس هذا الطائر الناريُّ،
يصبح شمسه فى قلبِ قلبِ الليْل،
يرسمَ عشّ فرحته،
يخطُّ خطوط لوحته،
لتصبح مؤئل الأمل الذى سيكونَ مسكنهَ، إذا ماعادت الأوطانَ.

ويأتى الموت..
حدّقْ هل رأيت الموتَ يمرقَ من خلالِ الرايةِ الحمراء؟
هل شاهدتَ هذا الواحشَ أسودَ ناضحاً بالهولِ؟
يعزف لحنه حلْوا برغم الويل..
يحضننا ونحضَنهُ،
نعانقُ فيه حلماً أخضراً كالفجر..
نهوى ربما..
لكنْ لتعلو رايةُ الأوطان

برامج المساء والسهرة

عزت الطيرى

أحبابى
سهرتنا حافلةٌ بالموسيقى
حافلةٌ بالرقصِ وبالتهليلْ
حافلةٌ بالتمثيل الهزلّى وبالتطبيلْ
نبدأها بالأنباء الدوليةِ
النشرة بالتفصيل:
دَبَّ خلافٌ بين الوطن العربىِّ،
وبين الوطن العربىِّ فسقطَ
الوطن العربىُّ قتيلاً فى برميلِ النفطِ...
سيقامُ المأتمْ
فى المنطقة الواقعة:
شمالاً.. البحرُ المتوسطِ
وجنوبا السودان المتجشئ جوعا
ومن الشرقِ خليج الفرسِ
ومن الغربِ محيطِ الاطّلنطِ

«لاعزاء للرجال»
برقيا: البيت الابيض/امريكا/ بوش
انجلترا... السيدةُ الفولازية- لندن
الشيخ الجابرَ- عائلة الصباح- بصحراء الظهران

أخبار الجو:
الجو ربيع
والطقس بديع
«قفل لى على كل المواضيع»
....
أحباب السهرة
مادمنا نحكي عن اخبار النفطِ
فسهرتنا زفتَ...

أغنية السهرة
تشدوها سيدة الشرقِ وكوكبه الدريّ،
عن الاطلال... الاطلالْ
[ياحبيبى كل شئ بقضاء
مابأيدينا خلقنا زعماءْ
فاذا مااجتاح جارٌ جارَه
وتشاورنا صباحا ومساءْ
ومضى كلٌ الى خنجرِه
لاتقلْ شئنا
فان النفط شاءْ!!]
....

(حكاية ماقبل النوم)

منذ ربيع عربيً
وثلاثة أيام قمَريه
كانت فاطمة العربية
تتمايل فى شرق البصره
وتهزّ العلمَ العربيّ...
وتهزُ الشجره
تساقط فَرْحاً وغناءَ

ومواسمَ حِب مزدهره
تحلم بالسيفِ يشق الحوتَ
الرابض فى بحر فلسطينْ
كى يخرجَ يونسَ- مبتسماً
مزدحماً بالأمل الحلوَ
وذكرى حطينْ
بالأمس
فى اليوم الثانى من «آبْ»..
خرجت فاطمة العربيةْ
من غرب البصره
حاسرة الرأسِ
وتظهر سوءَتها للناسِ
كانت تبكى
وتهز الشجره
تساقط شوكا ومراراً
ترنو للأفقْ فتبصرُ نجمة داود
فى كل سماء عربيهْ
- ترسل قبلتها الدموية-
وتغازل طائرةَ الأواكس
الرابضة جهاراً......
عند الصحراء النبويه
فاطمةْ تصرخ منكسره
فاطمةْ تبيع
فاطمة تجوع... فاطمةْتبيع
ترتطم على وجه الصخره
....

ياكل العالم
يااطفال العالم
ياحيوانات العالم
فاطمةْ تسقطْ منتحره
فاطمةْ تسقطْ منتحره..

شعر

الحصار الجميل

خالد عبد المنعم

من البحر لعيون حنين الجزيرة

القمر العطشان بيصّدى
الدينا عجوزه بتتاوب للجبل الريح
الأرض حامل جرى أقدام القّدام
الليل كفران م الصبح
وبيزعق مجنون الطل
البحر يّطل علينا من المشاوير ببساطه
فين لما الشمس كانت بتعيّط ع الشيكولاته تاتا.. تاتا..
الندى بيخطى على الشجره
ورقه بورقه
النور بيخرج م المطر دفيان
كل الفراشات تتجّر
السما تعزف على أوتار الأزرق
وتغنى من طبقة صوت الملكوت
ساعات بّموت..
وكتير بكون البحر

- حاسس بأيه؟
- أنا بنتفض حَميّ الحنان واشهقَ
واشهد.. بإن الشمس لما تغيب
بتستخبّى من اللهيب فى عيونى
الكون جنونى
وانا السّر العجيب،
عصفوره يا.. عصفوره يا..
ماتَنولّيشْ الريح مناه،
يا أرض يا.. خطى خطى
احبى بسؤالك على خطى
أوكسّرى لو تقدرى سن القلم
أنا قلبى قبله مشعلله
بس الصلاع القد!

البحر يعزمنى على قهوة مظبوطه
لكنى ماعرفتوش..
لو يوم قابلتَه ف أى شارع ياقمر
خَلّيه يجينى..
قولّه الغريب اللى فاتح قلبُه ع البَحَرى
مستنى يتخانق معاك للصبح
خليك جرئ يابحر واطلعلى
لا افتح عليك المسافه
وادوّقك طعنى.
....
....
الريح بتطّل من الشابيك
وتغنى بمزامير مشروخة:
«الدوخة بتجرى ورا الدوخة عايزه تطّولها»
وانا طالع اجرى ورا السما..

الخالة تغنى: لأحمد ولاجميلة

جاءتنا من القصاصة هناء عطية، هذه الرسالة الغاضبة. وكنا قد نشرنا للكاتبة قصة فى عددنا الماضى بعنوان «الخالة تغنى».

وهذا هو نص الرسالة، بدون أن نتدخل فيه، ولاحتى لتصحيح الأخطاء الإملائية واللغوية والنحوية، التى سنضع تحتها خطا فقط:

الأستاذة/ فريده النقاش رئيس تحرير مجلة (أدب ونقد)... تحية طيبة وبعد

سابدأ كلامى معك بسؤال!

هل هناك قانون أو عرف يتيح للقائمين على أمر مجلة ثقافية ما أن يغيروا فى تفاصيل قصة أو قصيدة حسب أهوائهم؟

وبعد السؤال.. ساجيب انا اجابتى الخاصة ليس هناك- فيما أعلم- سواء فى المجلات الرسمية الحكومية أو المجلات المستقلة التى يقوم باصدارها مجموعات فنية أو أدبية أو سياسية (احزاب او غيرها).. فضلا- طبعا- انه ليس هناك قانون طبيعى أو وضعى يبيح لمن يدير مجلة أن يغير بالاضافة أو الحذف أو الاثنين معا، وأن يعتبر ذلك حق من حقوقه الشرعية. أفهم ان القائم على أداره مجلة لايعجبه عملا فنيا ما فلاينشره أو يطلب عملا آخر من المبدع. لكن أن تسن مجلة أدب ونقد تقليدا شاذا ومهينا فى تعاملها مع الاعمال الابداعية للفنان فهذا- فى رأى-جريمة تستحق العقاب والمساءله.

هذا ماحدث بالضبط، فقد استولت ادارة المجلة على قصتى «الخاله تغنى» واحدثت بها تغييرات كثيره وبالجملة بالحذف والأضافة مما أخل ببنائها الفنى ومضمونها العام ولم تعد- فى النهاية- تنتسب الى. أن حق الكاتب ان يكتب مايشاء للتعبير عن رؤيته الخاصة- شعرا وقصا وابداعا مختلفا- لايجب ان يعادله نفس حق أداره المجلة فى أن تضيف أو تحذف وهذا حق ديمقراطى مطلق.. لايجب المساس به ولامناقشته.. طالما ان المجلة قد وافقت على نشره واعتبرته عن يدخل ضمن (السياسة الأدبية) لها

برجاء التكرم بدراسة المسألة.. ومضاهاه نسخة قصة «الخالة تغنى» المسلمة اليكم بنفس القصة المنشورة تحت نفس الاسم. وحقى الكامل فى أعاده نشرها كامله فى العدد التالى مباشره مع التنوية اللازم لهذه الاخطاء والتشويهات الفنية بالاضافة والحذف.. ان شعار مجلة أدب ونقد المنقوش فى صفحتها الأولى «مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية» ولكن بشرط «دون حذف أو اضافة»

وكما بدأت رسالتى اليك بسؤال.. أختمها بسؤال! اذا كنا نحن الديمقراطيون نبيح لأنفسنا دور الرقيب.. فماذا ستفعل بنا الحكومة؟

وأترك- لك فى هذه المره- الاجابة

مع تحياتى واحترامى

هناء عطية

ولنا بعد هذا الخطاب التعليق التالى:

بداية، ليس من حق مجلة- مهما كانت- التدخل فى النصوص التى تنشرها، بحذف أو باضافة، وليس المرء فى حاجة الى هذا الدرس القانونى فى حقوق الأديب الذى افتتحت به الكاتبة هناء عطية رسالتها

ونحن لم نفعل مع قصتها هذا الذى زعمت أنه جريمة تستحق المساءلة والعقاب، ولم نغير فيها شيئا «أخل ببنائها الفنى» وجعلها غير منتسبة لها!! فلم نغير سوى ثلاث كلمات بالضبط، رأيت أنها فجة ومفتقرة الى الذوق، فالمخطوط يقول:

«وراحت تقف من جديد، وهى تتحسس شيئا ما لزجا بين فخذيها، ثم قالت: لقد أتتنى الآن!»

فقد رأيت أنه من غير المساغ او المبلوع أن تقول امرأة لامرأة بسعادة أن «العادة الشهرية» قد أتتها الآن! واستحسنت أن اعدلها بما يشى بالمعنى، دون الوقوع فى هذا التعبير «الملزق» فجعلته:

«.. وهى تتحسس شيئا لزجا بين فخذيها، بنشوة وألم» تخفيفا، وتلطيفا للتعبير، وجعله موحيا، لامغرقا بالدم الفاسد وقلة الحساسية!

ليست رقابة ،إذن. ولامجال للقول : وماذا ستفعل بنا مجلات الحكومة اذا كنتم- انتم المجلات التقدمية- تفعلون بنا ذلك؟! فليس فى الأمر محرمات يتدخل رقيب بشأنها، بل إن النشر فى «أدب ونقد»- كما يلمس الجميع- لايخضع لمقتضيات المحرمات الشهيرة فى المنابر الرسمية: السياسة، والدين، والجنس. وأغلب الظن أن المجلات الرسمية لم تكن لتنشر مثل هذه القصة، بسبب مافيها من أخطاء لغوية ونحوية وإملائية (قمنا بتصحيحها)، وبسبب مافيها من انكشاف نسائى زائد!

لكننا نشرناها ، رغم ذلك، لأننا لانخضع الأدب للمحرمات التقليدية (رغم أن رئيسة التحرير- التى كانت مسافرة أثناء نشر القصة- قد أبدت انتقادا واضحا لما فى القصة من شبهة «مثلية شاذة»)، بل اننا ضبطنا مافيها من أخطاء عديدة، وعدلنا هذه الكلمات الثلاث، حرصا منا على صاحبة القصة، فهى كاتبة صديقة (مننا وعلينا)، ولم نكن ندرى أنها يمكن أن تترصد لنا الى هذا الحد،وتقيم الدنيا ولاتقعدها، وتسئ فهم ماقمنا به لمصلحتها، حتى لا يتهكم عليها قارئ أو ناقد حين يرى قصة لكاتبة، بها هذا التعبير المجافى، وبها أكثر من إثنى عشر خطأ نحويا ولغويا وإملائيا.

ماذا فعلنا بالقصة؟!

قمنا بواجبنا الذى تحتمه طبيعة عملنا ، وتحتمه الصداقة مع الكاتبة (الكاتبه التى بحثت عن حقوقها قبل أن تبحث عن واجباتها فى تمتين أدواتها، وأول هذه الأدوات اللغة):

تقول الكاتبة فى المخطوط «وخيل الى أن أسماك صغيرة تسبح تحته» فجعلناها «أسماكا» لأنها اسم إن. وتقول: «وأمسكت باحدى زراعيها» فجعلنا الزين ذالا فى ذراعيها. وتقول «ونامت فوق ظهرها من جديد.. وثدييها الصغيرين يلمعان» فجعلناها «ونامت على ظهرها» لأن المرء ينام على ظهره لافوقه، «وثدياها الصغيران» لانهما مرفوعان. وتقول «والتقطت الورقة الملفوفة والتى وضعناها على الشط» فحذفنا الواو فى «والتى» لانها خطأ صحفى شائع يحرف سلامة التعبير. وتقول «وتسد فتحتى أنفها» فوقع خطأ فى التصحيح المطبعى لتصبح «وتشد»- وهذا خطأ نعترف به. وتقول «ممسكة بأحدى

زراعى». فجعلنا همزة الألف تحت، والزين ذالا «بإحدى ذراعى» وتقول «وشعرت برائحة الماء تملئنى ،فرحت أنثره عليها» فجعلناها «وشعرت برائحة الماء تملأنى، فرحت أنثر الماء عليها» تصحيحا إملائيا فى الأولى، ولكى يفهم المعنى فى الثانية، لأن النثر عليها يعود بالطبع على الماء لاعلى الرائحة وتقول «امسكت بكلتا يداى» فجعلناها «بكلتا يدى» لأن يدى مجرورة بالياء. وتقول «ونقذف فى الماء» (التصحيح الموجود فى الصورة الحالية جديد) فلم نفهم المقصود، فجعلناها «ونقذف بعضنا فى الماء»، واتضح من النص الذى أرسلته مع الرسالة انها تقصد «نقفز» بعد أن صححتها تصحيحا جديدا قبل إرسالها للمضاهاه!! وتقول «نخبط الأحجار اللذجة بأقدامنا» فجعلناها «اللزجة» بالزين، وتقول «لاتحذنى» فجعلناها «لاتحزنى» بالزين. وتقول «أخشى أن يروننا هكذا» فجعلناها «يرونا» وتقول «دائما ما أفعلها» فجعلناها «دائما سأفعلها» ليستقيم المعنى لأنها رد على سؤال عما اذا كانت ستأتى بالحلاوة من مصر فى المرة القادمة!. وتقول «شيئا مالذجا» فجعلناها «شيئا لزجا» لدقة المعنى، وبالزين. وتقول «يتأرجح» نوقع فيها خطأ مطبعى (نعترف به أيضا) فصارت «نتأرجع»

هذه هى نتيجة المضاهاه الحرفية التى تطالبنا بها الكاتبة. خطآن مطبعيان نعترف بهما ونعتذر عنهما، رغم أنهما طفيفان ومفهومان فى السياق. وأكثر من أثنى عشر خطأ نحويا ولغويا واملائيا لايقع فيها تلميذ شاطر فى الصف الأول الاعدادى. وقد صححناها جميعا، راضين، معتقدين أننا نقدم للكاتبة الصديقة خدمة، لننقذها من تقزز الناس من تعبير مقرف، ومن سخرية القراء والنقاد بكاتبة تعد نفسها لأن تكون قصاصة، تقع فى مايزيد عن اثنى عشر خطأ فى قصة لاتتعدى الصفحتين!!

هذا هو ماغيرناه فى القصة . وهو ما ترى الكاتبة أنه أخل ببنائها الفنى ومضمونها العام فصارت غير منتسبة اليها، وترى انها «تغييرات كثيرة بالجملة» وأنه تقليد شاذ ومهين. وهذه هى التشويهات التى أجريناها فى قصتها، التى لم «نستول» عليها، بل تلقيناها منها، كما نتلقى أى نص لأى كاتب، فلسنا نسرق نصوصا، ولانخطف أعمالا إبداعية من أحد.

وهاهى صورة طبق الأصل من القصة، نضعها بين يدى القارئ والناقد، ليعرف نتيجة المضاهاه التى تطلبها الكاتبة، حرفا حرفا، ونحن نأسف اذ نفعل ذلك، لانه سيسوءها وسيعود عليها بالخسارة حينما يرى النقاد (الذين تريد الكاتبة أن تقيم منهم مجلسا لمحاكمتنا) المخطوط والمنشور ، ولكننا اضطررنا الى ذلك اضطرارا لتعرف الكاتبة أننا أفدناها بالتدخل ولم نضر بها، وليتنا لم نفعل.

كل مانرجوه، بعد ذلك، من الكاتبة أن تلتفت الى واجباتها ككاتبة، بمثل ماتلتفت لحقوقها الشرعية والقانونية فى ابتزاز الآخرين، لالشئ الا لأن الآخرين صححوا ماأخطأت فيه، وخففوا قليلا- فى ثلاث كلمات- من غلواء النزع الحسى المفرط فى قصتها.

واذا كان يرضيها، أن نعتذر لها عن تدخلنا، حتى وإن كان بحسن نية ولمصلحة العمل، فإننا نعتذر لها عن ذلك حفظا لحقها- من الناحية المهنية والحقوقية- ككاتبة. ولكن الأهم من ذلك هو أن تلتفت الى أدواتها: اللغة وسلامة التعبير، وسلاسة الأداء. فاللغة أداة الأديب الأولى، لايكون أديبا ناجحا بدون التمكن منها ومن أسرارها وعوالمها الرحيبة، والعميقة فى آن.

وقليل من التواضع مطلوب فى كل حال. وليوفقك الله، وليكن فى عوننا.

« الغابة تغني »

ورأيتني سائرة .. [illegible] سطحها الماء

ثم قالت .. وهي تنعم بالسماء وقد انعكس قمرها

« [illegible] »

وسمعت صوتي وأنا أحاول ألا تغيب عيناي عن

مكانها البعيد في الضفة الأخرى من البحر

متشبثا كأنما [illegible] الأشجار ، [illegible] الصابح

[illegible] قلت « أطلعي علي يا خالتي »

وابتسمت وهي تدلك [illegible] وابتسمت أنا

[illegible] إلى [illegible] فتاتي .. وصلنا إلى

[illegible]

[illegible]

[illegible] ولما [illegible] كانت

[illegible] تماما .. [illegible] الماء وهي [illegible]

[illegible] « [illegible] كل يوم »

« لا نعم .. [illegible] كل صيف »

(٢)

ورحت أغسل [illegible] تحت الشجر مثلها ..

فضحكت ثم أخذت تمسح لي ملابسي [illegible]

وهي تقول : « [illegible] المياه » ورأيت

[illegible] ، [illegible] الصغيرة ..

[illegible] .. ثم قالت : « أعطني قطعة من الحلاوة

[illegible] »

[illegible] إلى [illegible] .. والتقطت [illegible]

[illegible] على الشط ، [illegible]

[illegible] .

قالت وهي تلتهم قطعة [illegible]

« سوف أدخر كل نقودي لشراء الحلاوة »

[illegible] ، [illegible] الشط ، ورأيت

[illegible] وهي تغمر رأسها في الماء [illegible]

[illegible] ولما [illegible] تحت الماء

[illegible] ، [illegible]

وقالت : « لا [illegible] »

(٣)

وشعرت [illegible] الماء [illegible] ، [illegible]

ورأيت [illegible] .. ثم [illegible]

[illegible] .. [illegible] الماء

[illegible]

[illegible] .. [illegible]

[illegible] .. [illegible] وهي [illegible]

[illegible]

[illegible] رجال كانوا [illegible]

[illegible] وهي تغمر رأسها

تحت الماء ، [illegible] الشجرة [illegible]

[illegible] « ألم [illegible] يا خالتي ؟! »

قالت وهي [illegible] « لقد [illegible] الحلاوة »

« لا تغضبي سوف اشتري لك غيرها في الصباح »

ورأيتها تحت الصور [illegible] .. [illegible]

[illegible] .. وقد [illegible] تفاصيلها [illegible]

(٤)

ولما [illegible] الرجال .. قلت : « أنه صوت

[illegible] .. [illegible] كم هو جميل ؟ »

قلت : « أخشى أنه [illegible] »

قالت وقد التمعت عيناها [illegible] أكثر اتساعا :

« [illegible] »

« [illegible] .. لماذا ؟ »

صمتت [illegible] ..

ثم قالت : « [illegible] الصباح [illegible] »

[illegible] .. غدا

[illegible] »

ورأيت [illegible] الحلاوة ، [illegible] .. [illegible]

[illegible] النهر [illegible]

« [illegible] بالحلاوة [illegible] القادم ؟ »

: « نعم .. دائما [illegible] »

وشعرت [illegible] تحت [illegible]

(٥)

قلت : « أدخل الماء من [illegible] ؟! »

« نعم .. [illegible] »

« [illegible] !! »

« [illegible] »

[illegible] »

ورأيت [illegible] ، وهي [illegible] شيئا ما

[illegible] ثم قالت : « لقد [illegible] !! »

ثم [illegible] الماء [illegible]

[illegible] .. [illegible]

الماء .. [illegible] تغني .

[illegible]

•الصديقة سماح كامل هاشم:

سطورك بعنوان «غادرني يوما ياحزن» مليئة بشعور إنساني طيب، لكنها تفتقر الى الكثير من مقومات الكتابة الشعرية (اللغة السليمة، الصورة الفنية، التكثيف، الموسيقى، الخيال» وامتلاك هذه المقومات يتأتى بالقراءة الكثيرة والتدريب المستمر الشاق على الكتابة غير المتعجلة، والقراءة التى نقصدها لاتقتصر على الشعر فقط- قديمه وحديثه- بل تشمل كذلك شتى المعارف المختلفة، حتى تتوسع المعرفة والتجربة والثقافة، وتخرج الكتابة من إسارها الذاتى الضيق.

•الصديق لاحمد مندى عبد الرحمن الفرباوى- مصرى مقيم بليبيا:

قصيدتك مليئة بالأخطاء النحوية واللغوية، على الرغم من أنها عمودية الشكل وتقليدية، فأنت تقول مثلا «ولأمة الدولار باع أطولا »! وتقول« مابين أعرج أو بعين احولا »! وتقول مثلما لف هيرو فى الزمان الآفلا »!! فضلا عن المستوى الفنى الضعيف للقصيدة، بصرف النظر عما فيها من فكرة، يمكن أن تكون صحيحة أو شريفة.

الصديق على على محمد العريشى/ الزقازيق:

قصيدتك (التى بلاعنوان) لاتعدو أن تكون زجلا ضعيفا، لقد تطور الشعر العامى تطورات كبيرة يبدو أنها غائبة عنك

ضد السلفية والتخلف

•جاءنا من الشاعر الصديق حمدى عبد العزيز (المحمودية/ بحيرة)

خطاب كريم يقول فيه:

تخوضون فى أدب ونقد معارك كثيرة كتبت علينا فى هذه المرحلة من تاريخ وطننا، فأدب ونقد بالذات الى جانب أنها تخوض معركة التنوير ضد الاتجاهات السلفية التيوقراطية وضد أنصار العقل المتخلف.. فإنها ايضاً تخوض معركة العدالة الاجتماعية.. ومستقبل الوطن الذى لابد ان يكون ديمقراطيا وخارجا من قيود التبعية..

ولذلك فإن أدب ونقد لها.. سمة خاصة تدفعنا كمثقفين ان نلتف حولها.. وهذا ليس موقفا حزبيا.. على العكس فإن ادب ونقد تنال اهتماما وسط المثقفين قد لاتناله جرائد حزبية أخرى..

لذلك فاننى ارى أن استقلالية ادب ونقد كمجلة فكرية جاءت فى صالحها تماما».

أما بخصوص قصيدة الصديق حمدى، فهى قصيدة جيدة، وستنشر فى عدد قريب.

- الشاعر الصديق ناصر محمد عبد الحميد زايد/ أطفيم:

قصيدتك «صرخة عربية» بها كثير من كسور الوزن وكثير من المباشرة الخطابية، وإن كان الشعور العربى الصادق يفوح فيها بحرارة واضحة. نقتطف منها:

«القاهرة

تثقف رمحها من زغب الحمامات البيض
لتصنع حلما من بكارتها الزجاجية القاتمة
تشق بها غبار التبجح العربى
فوق أحصنة عرجاء
وتلف خصرها الشبقى
بسيوف من خشب»

تصرف غير لائق

جاءتنا من الشاعر عبد المنعم عواد يوسف هذه الرسالة التى ننشرها، كاملة، شاكرين له اهتمامه ولفت نظرنا. ولعل القصاص ابراهيم فهمى يقرؤها، ويعدل عما يوجب الانتقاد بها، كما ينبغى أن نعتذر للقراء عما وقعنا فيه من عدم انتباه:

الأستاذ/ رئيس تحرير مجلة «أدب ونقد»

تحية واحتراما.. وبعد

فلم اكن قد اطلعت على عدد يونيو ١٩٩٠ من مجلتكم الزاهرة لصدوره قبل عودتى من السفر، ولما وقع العدد فى يدى، وتفرغت لقراءته، استلفت نظرى حين طالعت مابه من قصص- وأشهد أنها كلها جيدة- أن هناك قصة قد سبق لى أن قرأتها من قبل فى إحدى الدوريات الثقافية، ولكن: أين؟ كان الأمر فى حاجة الى بحث وتذكر..

ورجعت الى ماتحت يدى من هذه الدوريات، فاكتشفت أن القصة المذكورة منشورة فى العدد العاشر من مجلة «شئون أدبية» التى تصدر عن اتحاد كتاب وأدباء الامارات: خريف ١٩٨٩ تحت عنوان «ست البنات».. غير أن كاتبها القاص الشاب: ابراهيم فهمى حين دفع بها الى مجلتكم لنشرها، عمد الى التمويه فاتخذ لها اسما آخر- أكثر حداثة- هو «يامجمع العشاق»..

واعترف بأنها قصة رائعة.. ولكن يظل التساؤل:

كيف تسوغ لكاتب نفسه أن يعيد نشر ماسبق له أن نشره فى مكان آخر؟ وخاصة حين يعمد هذا الكاتب الى خداع القارئ باتخاذه اسما جديدا للقصة..

وإذا سمحت للكاتب نفسه أن يقدم على مافعل، فكيف تسمح مجلة رصينة كـ: «أدب ونقد» لكاتب- مهما كانت موهبته أن يغرر بها هذا التغرير؟

هامش:

كيف فات الأمر على الأخ الشاعر حلمى سالم مدير تحرير «أدب ونقد»!!! وله فى نفس العدد من شئون أدبية التى نشر فيها «إبراهيم فهمى» قصته شعر منشور؟»

- الصديق سعيد رمضان على، كتب إلينا- متكرما ومشكورا- يقول:

«العدد سبتمبر ١٩٩٠ من «أدب ونقد» كان شيقا، ونرجو اتحافنا بمثل هذا العدد فى المستقبل، وخاصة بالرؤية النقدية للأعمال الروائية للكتاب الجدد والمواهب الطليعية».

- **الصديق نبيل محمد رمضان/ الفيوم/ العامرية:** قصيدتاك «لبيك ربى» و«هيا الشباب توحدوا» ضعيفتان، تفتقران الى كثير من أدوات الشعر: اللغة، الموسيقى، الرؤية الجديدة غير التقليدية فى الحياة والتعبير. نأمل فى أعمال أجود.

- **الصديق محمد رفاعى/ أسوان/ ادفو/ السباعية غرب:**

لاشك أن كثيرا من مؤسساتنا وهيئاتنا تقوم فى كثير من جوانب عملها على الشللية والمحسوبية والوساطة وغيرها من أمراض. وهذه إحدى آفات مجتمعنا، التى نأمل أن يشفى منها المجتمع ويعافى. لكن، لاشك أيضا أن تفسير أى عدم توفيق يحالفنا بهذه الشللية والمحسوبية، ربما يكون مبالغافيه، هو الآخر. صحيح أن الشللية موجودة، وربما كانت موجودة فى أكاديمية الفنون، كما تقول، لكن لماذا لم تحاول- مرة- طوال هذه السنوات الأربع التى سعيت فيها الى الالتحاق بالاكاديمية وفشلت، أن تبحث فى نفسك، فربما كان العيب راجعا إليك فى نقص كفاءة أوقلة معرفة بالمجال الذى تريد الدخول إليه. فى كل مرة ترسب فيها فى الامتحان ألم يخطر ببالك انه ربما كان السبب اجابتك غير الصحيحة أوعدم مناسبة قدراتك لما يتطلبه معهد الفنون المسرحية، وقسم الدراما خاصة، من قدرات وكفاءات وثقافة فنية ونقدية ملحوظة؟

صحيح أن هناك ناسا ينجحون بالواسطة كما تقول، لكن هناك ايضا ناسا ينجحون بغير واسطة، بل بكفاءتهم وقدراتهم. وليس كل طلاب المعهد قد دخلوا إليه بالواسطة والمحسوبية.

اننى الاحظ- مثلا- من خطابك وطريقة كتابتك، أنها حافلة بالأخطاء وبهزال الأسلوب وركاكته، بمايشير الى ضعف فى الثقافة العامة ورداءة فى الكتابة ومستوى التعبير، وأنت تقول انك تكتب القصة والرواية والمسرح والدراسة الأدبية والنقدية والسيناريو!

رجاء إبحث فى نفسك أولا، لعل السبب يرجع إليك وحاول إصلاحه وتلافيه، وليس عيبا ألا تكون ناقدا إو أديبا، فربما تكون موهبتك موجودة فى مجال غير كل هذه المجالات.

- **الصديق عبد العظيم عرفه/ مدير ادارة وزارة التعاون الدولى:**

نحيى فيك روحك الوطنية وضميرك اليقظ. قطعتك «يارب سامحنا» أقرب الى الاغنية او الزجل الدارج.

- **الصديق حسن على الحليلى /السويس:**

قصائدك مفعمة بالروح الوطنى. لكنها أشبه بالأغانى الحماسية، أو الأناشيد الساخنة. نقتطف من «الانتفاضة» هذا المقطع:

« من قلب الانتفاضة/ بتتخلق إراده/ للطفل والحجر/ للأرض والشجر/ وأنين البشر/ يتحدى القدر»

- **الصديق الشاعر اسحق روحى الفرشوطى/ أسيوط:**

نشكر لك تحيتك العامرة بالود. وسوف تأخذ إحدى قصائدك طريقها للنشر. فقط سامحونا فى تأخر النشر قليلا. فليت بامكاننا أن ننشر كل مايصلنا من أدب جيد، وهو كثير لكن المساحة تضيق عن ذلك دائما، وخصوصا أن مجلتنا تنهض بقسم فكرى وقسم لمتابعة الحياة الثقافة الجارية، بجوار القسم المخصص للنصوص الأدبية.

- **الصديق الشاعر حسين أحمد اسماعيل/ القليوبية/ كفر سعد:**

قصائدك جميلة، فيها وهج حقيقى، وعفوية رائعة، واسترسال الخصوبة. وبها صور مدهشة كثيرة. يلزمك فقط- أن تراجع ماتكتبه فتخلصه من المتكرر والمعتاد والممطوط، ومن العاطفية الزائدة، ومن خية الموسيقى المتتالية.

بعد كل كتابة، حاول أن تستأصل من القصيدة- بقسوة- كل مالاتعتقد أنه مفيد أو جديد، أو قيل من قبل، أو دارج متبع، حينئذ، ستبقى بين يديك قصيدة صافية من الزوائد الدورية الضارة والأعشاب المتسلقة والأوصاف المتراكمة الدودية انظر الى مقطعك الجميل:

«حققت طموح السافل نحو الزهر، فكان الماء العذب وكان الخمر، وكان اللعب المدهش، والملح على جرح ساخن/ والاشراق اذا احتدم الليل، ودورة ظمأ إرهابى أرويه وهل تروى الصحراء؟ فآه من ماء خائن»

الصديق الأديب نبيل بقطر بشارة/ قنا/ فرشوط:

كلماتك الدافئة تبهج المرء بهجة حقه، ومجاملتك تصنع الانسان أمام مسئولية نأمل أن ننهض ببعضها. وليس أرق من خطابك الا قصتك التى هى- فى الحقيقة- لمسة تحية للفن والشعر والأدب وكل فن جميل بعامة. سيصعب نشرها بالطبع، لما فيها من مجاملة كريمة، ولكونها لاتعدو أن تكون أكثر من لقطة تعبر عن المودة والتواصل والتراسل الانسانى والابداعى الجميل.، أما ماتحمله من معنى كريم فسوف يظل باقيا فى القلب.

حلمى سالم

الراعى والزارع ودرس فى الأصول

تعقيب من د. سيد القمنى

والتعقيب المقصود، حول الذى أجرته معى الصحافية المتميزة الأستاذة عبلة الروينى)، والمنشور بالعدد (٦١) من أدب ونقد، وهو تعقيب يلزم بالضرورة عن مجموعة من الظروف، لاليست ذلك الحوار، مما انتهى به منشوراً الى طرح لايفصح عن توجهاتى البحثية، لذلك ارتأيت أن أشير الى تلك الملابسات، مع إحالة القارئ الكريم الى أبحاثنا المنشورة، والتى تعد المعبر الوحيد والصادق عن المنهج وتوجهاته، وفى إطارها تتحددرؤيتى وكامل مسؤليتى.

وأول الظروف التى لابست الحوار هو المهارة التى تتميز بها الأستاذ المحاورة، ورغبتها فى الحصول على كل ماتريد من معلومات الطرف الآخر، وفهمها المعرفى الشديد، لكن ذلك كان لابد أن يصطدم بعائق طبيعة المادة التى أتناولها فى أعمالى، بمافيها من متشابكات وتعقيدات، وغزارة فى الروافد الأشد تشابكا، وهو ما يفترض فى الطرف المحاور قدرا من الإحاطة ببعض أصولها، وذلك حتى يستقيم الحوار، ويثمر عن نتائجه المرجوه، لكن الأستاذة كانت بعيدة فى اهتماماتها المتعددة والثرية عن مجالنا المعرفى كنتيجة لندرة تخصصنا وجدته، وليس لقصور فيها، فجاء غريبا عليها، مما اضطرنى الى شروح مستفيضة لتوضيح أصول المسائل، كانت تصفيتها للنشر الموجز كفيلة بالقطع والانتزاع، ويجب أن اعترف من جانبى بأن أى شرح موجز لمادتنا العلمية وفى حقلنا، ويمكن أن يؤدى الى خلط فى الفهم، ويحتاج فى الطرف المحاور الى معرفة بهذا الحقل وأهم معطيأته المعرفية، ناهيك عن كثير من التفاصيل التى تعد أساسية بسبيل ذلك الفهم، مما ألجانا الى الاستعانة بأمثلة كثيرة، كان محتملا أن تؤدى الى ماأدت اليه، من انصراف الذهن للمثال التوضيحى عن الغرض المفهومى الأصلى

هذا إضافة الى أن الاستاذ قصرت أسئلتها المتعددة المتشابكة على موضوع واحد هو (مدخل الى فهم دور الميثولوجيا التوراتية)، وكان واضحا أنه حاز كل اهتمامها، وغنى عن الأيضاح أنه لايمكن لعمل واحد (وهو بحث قصير يشكل لبنة ضمن بناء متكامل لمشروع علمى)، أن يعبر بصدق وبتمام عن المشروع وتوجهاته، ومايطرحه من مادة ومفاهيم ، تندرج فيما يعرف بعلم الميثولوجى، وهو من المستجدات النادرة فى الهموم العلمية فى بلادنا.

وثمة ملحوظة جديرة بالاعتبار، وهو أن الأستاذة المحاورة بدت أثناء الحوار متعجلة فى الوصول الى النتائج، مما حدابها أحيانا لتحميل الأجابات مالاتحتملة، وافتراض معان لم نذهب إليها أوقصدناها، مما اضطرنى للقول: «أرجوك لاتضعى الكلام فى فمى»، ولايعنى ذلك عندنا أنها عمدت الى ذلك عن قصد مبيت، قدر ما يعنى أنها كانت تريد الاجتهاد أكثر مما ينبغى، فى حقل جديد عليها، وتحسبا لتلك الملاحظات، فقد اشترطت الاطلاع على الحوار قبل نشره، خاصة بعد القائها ببعض الاستنتاجات والتعابير التى لم نعنها، وشرحنا موقفنا من تلك الاستنتاجات فى حينه، لكن الغريب أنه عند اطلاعى على مخطوطة الحوار بعد إعداده للنشر، اكتشفت إصرارها على استخدام ذات التعابير والاستنتاجات، مما اضطرنى للشطب والتعديل، دون تدخل حقيقى احتراما لما كتبت، ثم قدمت شرحا آخر يستبعد تماما ماذهبت إليه، لكن الأشد غرابة، هو أن أطالع المنشور فعلا، فأجدها لم تعبأ لا بالمشطوب ولا بالمعدل، بل عمدت الى ابراز فهمها الذى اسقطته على شروحنا، وهو ذلك المشطوب تحديدا، فى عنوان ينزع الى الإثارة وأسلوب (الفلاش)، عن المصرنة مقابل التهويد*؟! ولوجه الحق فإنى لا أجد لذلك تفسيرا مريحا، وربما لحظ القارئ أن اصطلاح المصرنة ذاك ووضعه فى مقابل التهويد، لم يرد حتى فى إجاباتنا المنشورة والتى دونتها بيدها.

وهكذا فإننا لم ندع الى المصرنة كما زعمت فى مقدمتها التمهيدية، لأننا فى مقام علم وليس فى العلم مجال للدعوة، وكل ماأردناه أن يصل ويفهم، كان لشرح قولنا: إن التراث لايبدأ من لحظة زمانية محددة، إنما هو جماع التاريخ المادى والمعنوى للأمة منذ بدء استقرار الإنسان على الأرض وارتباطه بها.

وللتوضيح ضربنا مثلا بمجتمعات حوض المتوسط الشرقى، فى فلسطين والشام والرافدين ومصر، وأسهبنا قليلا بشأن مصر بحسبانها المثال الأقرب للمعرفة، وأسهل فى شرح أمرها من المجتمعات الأخرى لأى مصرى اعتيادى، وأوضحنا أنها كأى حضارة عريقة أخرى فى المنطقة، لايمكن علميا القول: أن تاريخها لم يبدأ الا مع الفتح الاسلامى، إنما يجب أن ننظر الى ثقافتها ككل منذ بداياتها الأولى، وأن عروبة مصر لاتنفى خصوصيتها، كما لاتنفى تراثها القديم برمته.لكن الاشكالية التى ستواجه هذا الطرح، تكمن فى التصادم بين المأثور التاريخى والاخبارى الاسلامى المتأثر بالاسرائيليات، وبين ذلك التراث القديم، بحيث أدى الى هزيمة القديم مع تحول مصر تراثيا الى فرعون جبار وشعب ملعون فنى غرقا، وماالحق الخبر الإسلامى من أثر إسرائيلى مشبع بروح العداء الصارخ لمصر وشعبها، وذلك الخبر الذى تحول عن واقعه الى لون إيمانى يضع المصرى أو الفلسطينى أو الرافدى فى حالة استلاب وتمزق بين الايمان والمواطنة (فرعون وموسى فى مصر، جوليات وداود فى فلسطين، نمروذ وابراهيم فى العراق.. الخ)، ومن ثم اذا كانت عروبة مصر تعنى ذاك، لكونها خضعت للامبراطورية العربية الاسلامية، فانه بهذا الفهم ذاته- وهو فهم لاشك غير علمى- يمكن القول أن بلدان حوض المتوسط الشرقى جميعا كانت مصرية- ، لخضوعها طوال عصورها- إلا فى فترات قصيرة طارئة ومتباعدة- للهيمنة المصرية على مستوى السلطة وعلى المستوى العقدى والمعرفى، (فهل يعنى ذلك معنى المصرنة، والدعوة الى مصرنة المنطقة؟

ثم أن هناك إشكالية أخرى تنبنى على رؤيتنا للتراث، تظهر فى التعارض بين الأخذ بالتراث مجملا وبحسبان الثقافة الاسلامية فيه جزءا من كل، وبين التوصيف الدقيق واللازم لذلك التراث فى جملته،

قديما وإسلاميا، وهل سيتطابق معنى التراث هذا مع وصفه بالعربى؟ والمعلوم أن العرب لم يظهروا على صفحة تاريخ المنطقة كشعب بعينة إلا مع القرن السادس قبل الميلاد، أو قبله بقليل، وهى الإشكالية التى لازالت قائمة فى محاولات التوصيف وتحديد الهوية، والتى تضاربت بشأنها التحديدات، مابين القول أننا مجموعة شعوب تتكلم العربية وتدين فى أغلبها بالاسلام، أو أننا مجموعة شعوب عربية فقط، أو أننا لسنا شعوب إنما شعب عربى واحد تندرج بداخله أقاليم ذات خصوصية، أو أننا شعوب تجمعها قومية واحدة، أو أننا أمة لم تزل بعد فى طور التكوين، لعدم نضوج الأوضاع الاقتصادية التى تؤدى لمعنى الدولة القومية..الخ

ونحن لم نقم بطرح حلول جاهزة لهذه الاشكالية، فذلك أمريفوق طاقتنا، إنما أثرنا الإشكالية فقط، ثم سقنا مجموعة من البراهين والأمثلة المسهبة، التى تدلك على أن شعوب تلك المنطقة المعروفة الآن بالعربية، كانوا فى حالة جدل معرفى دائم ومستمر، وأننا لاحظنا فى درسنا للبناء المعرفى وضمنه العقدى، تشابها عجيبا، واستخدمت فى ذلك التدليل نماذج من الأساطير القديمة التى تشابهت فى تفاصيلها لدرجة مدهشة، وهو الأمر الذى ماكان يمكن حدوثه، دون حدوث ذات التساوق فى البنى التحتية لتلك المجتمعات، بحيث تشابهت الظروف الموضوعية وتقاربت الى حد جعل ذلك التراث فى رأينا يكاد يشكل منظومة متمازجة، مع بعض التباين فى التفصيلات، والناشئة عن الخصوصيات البيئية، ودور الإنسان فى البيئة والذى كان يؤدى أحيانا الى بعض التفاوت، بالتقدم أو التأخر النسبى فى التطور المجتمعى لجزء فى المنطقة مقارنا بجزء آخر. ويبقى المعنى الذى أردت الوصول إليه، وهو أنه قبل أن يتقدم رجال الفلسفة لوضع التحديدات المفهومية والاصطلاحية اللازمة، فنحن بحاجة أولا الى فهم تاريخى بقراءة ذلك التاريخ قراءة صحيحة، وهو مانحاول بدراساتنا أن نقدم فيه محاولات ابتدائية، بما يحمله معنى الابتداء فى زلات وهنات، وهو الدرس الذى يجب أن يحتل المقام الأول فى اهتماماتنا، حتى لاتقع محاولات التحديد الاصطلاحى والمفهومى المتعجلة فى خطأ توصيفى أو توظيفى ناشئ عن قصور معرفى، وهو ماضربت له أمثلة متعجلة من أعمال مجموعة من أساتذتنا.

وقد وقفت أمام ملحوظة أدهشتنى، وتتعلق بالتوطئة التى مهدت بها السيدة الروينى للحوار، وقدمتنى فيها تقديما لطيفا فيه كثير من الثناء (فيما يتعلق بكتابى أوزيريس)، وأشكرها عليه، لكن ذلك لايمنعنى من الوقوف مندهشاً من ذلك التقرير الذى جاء فى تعقيبها على كتابى (الحزب الهاشمى)، وأعنى به تحديدا تقريرها الرصين الواثق «ان ماقدمه الباحث لم يأت بجديد عماسبق أن قدمه ابن خلدون، أو الباحث العراقى جواد على، أو الكثير من الباحثين والدراسين»، ومثل هذا التقرير الواثق القاطع، وربما ترددت فى كتابته هيئة علمية بعد قراءة ودرس وفحص ومراجعة وتوقيق، لكن الأستاذة أصدرت قرارها دون أن تدرك أى مزلق ذهبت إليه، بتسرعها الذى كان يمكن تحاشيه

وما أود توضيحة بهذا الخصوص، هو أن مادة الكتاب العلمية، مادة تراثية، تتعلق بالصراع بين بنى هاشم وبنى أمية قبل البعثة الاسلامية، وهى من المواد المتواترة والمعلومة والمشهورة فى كتبنا التراثية سيراً أو أخباراً وليس فقط عند المؤرخ المعاصر والجليل د. جواد على، أو فى إشارات ابن خلدون لعصبيات العرب، وعلى هذه المادة التراثية أقمنا بالفعل عمد بحثنا فى الحزب الهاشمى، فالبحث العلمى ليس نوعا من الإبداع الإلهامى والباحث العلمى لايكتب إنشاء قلقشنديا، وإنما هو يبدأ دوما من مادة

علمية هى الأساس الأول بين أدوات عمله وعليه أن يسعى بدأب لايعرف الكلل بين رتل ركام مكتبتنا التراثية الهائل، ليجمع مادته، على أن يمتلك ابتداء، تلك القدرة على الجمع، والجلد الجاد فى طلبها، ومايلى ذلك من خطوات مدونة فى كتب المنهج وتعنينا عن شرحها هنا، لكن مايعنينا توضيحة، هو ماقدمناه من إضاءات حول المادة التى جهدنا فى جمعها زمنا، وهى الاضاءات التى نتجت لزوما عن اتباعنا منهج يجبر النص على البوح بمكنوناته، بعد أن أقلناه من وضعه السلطوى الذى كتب فى ظله، وهبطنا به الى واقعة الموضوعى، ووصلناه بالبشر الذين كانوا مادته الأساسية، دون أن نتدخل عليه أو تقحم أنفسنا فيه، أو نسقط عليه أفكارنا، أو ننتزعة من سياقه التاريخى، أو نسقط عليه مفاهيم معاصرة، هذا ناهيك عن مشقة تجميع الروابط المبعثرة، فى حزم جامعة وفق شروط صارمة، لنصل هذه الحزم فى نقاط محددة وحاسمة فى التاريخى، أو نسقط عليه مفاهيم معاصرة، هذا ناهيك عن مشقة تجميع الروابط المبعثرة، فى حزم جامعة وفق شروط صارمة، لنصل هذه الحزم نقاط محددة وحاسمة فى التاريخ، يمكنها أن تعطى عند الالتقاء فى بؤر التماس الأضاءة الكاشفة، وبالطبع كان لابد إبان ذاك من جهد آخر هوسدة الموضوع ولحمته، يربط الحدث المجتمعى والتشكيلات الاقتصادية والتنظيمات الاجتماعية، بقراءة شاملة لخريطة العالم السياسية آنذاك، وماتغشاها من تغيرات متلاحقة أدت الى تغيرات مماثلة فى جزيرة العرب، أفرزت فى النهاية جديداً على المستوى الموضوعى، ومن ثم على المستوى المعرفى وأدلجته، ثم فى النهاية جهد آخر عمد الى وضع ناتج الجهود المشار إليها فى قالب موجز مكثف، يسير التناول سهل الفهم، حتى تضمن وصوله الى أصحاب المصلحة فيه، وهذا بحد ذاته احتاج مشقة تعادل وحدها كل ماسبقها.

وحتى لايطول حديثنا فى هذه الجزئية، وايجازا لشرح أمر يعلمه من قرأ وهو يعلم، نقول: إن تلك النصوص كانت موجودة ومدونة منذ بداية التدوين وحتى الآن ، ودخلت فى متن كتب تجميعية هائلة الحجم لباحثين معاصرين، لم يعنها حجمها عن أن تكون كالعهن المنقوش، ولم تنطق بما قالته ذات النصوص فى كتابنا الصغير المتواضع، ولاشك أن السيدة الروينى قد وضعتنا هنا فى موضع شديد الحرج ولانحسد عليه، اضطررنا معه الى شرح جهدنا والتعريف به، وربما الانزلاق الى تقييمه، وهو الأمر الذى يجب أن يعف عنه الباحث ويتركه للأخرين، لكنه اضطرار سعى الينا فاستجبنا له، فقط ربما رجوناها أن تتكرم مشكورة بالتدقيق فى عملنا، ولابأس لدينا أن تستعين بهيئة (كونصلتو) لتقوم بالمقارنة مع جواد على وابن خلدون للكشف عن تبعيتنا وتأكيد زعمها (ان عملنا لم يات بجديد) ولا أظنها فاعلة.

والملحوظة لوجه الحق لاتتعلق بمنتوج مفاهيم السيدة الروينى والمنشور حواراً، وإنما تتعلق بالتدشين النهائى الذى قدمته الأستاذة فريدة النقاش، وهو التدشين الذى أسسته على ذلك الحوار، بينما بين يديها أعمالى المنشورة فى بحوث ودراسات وكتب، والتى سبق وأبدت الرأى بشأن واحد منها، وهو موقف، ورأى، يشكل مأخذا على كاتبة فى قدرها، ومن ثم قدمت لنا درسا جيدا، تحدد فى بيان عدم علمية مصرنة المنطقة مقابل تهويدها، وعلى أية حال فان الدرس لم يخل من فائدة، رغم أنه بنى على مالم نقصد إليه، ولاشك أن الاختلاف أو الاتفاق مع كاتبة مثل الأستاذة النقاش، يؤدى الى إثراء معرفى، لكن الأمر تضمن ظلما لنا، حيث قام على فقرات مبتسرة مقتطعة من حديث مطول، وعلى اصطلاحات ومفاهيم لم نقلها، خاصة مالمحته الأستاذة من مفارقة فى المنظومة المنسوبة إلينا، بحيث سقطنا دون أن

ندرى (؟!)- هى تقول ذلك- فى فكرة طالما رددها نجيب سرور (؟!!) من قبل، وهى سيطرة اليهود على المصير الإنسانى، كأنما من مركز للتحكم غير مرئى، وهى فكرة ميتافيزيقية فى جوهرها. ولامشاحة، أنه ماأسهل الحديث عن المنهج، وعن العلمية وأصولها فى الهواء الطلق، دون معاناة ومعايشة مادتنا التراثية الهائلة، وتنويعاتها، والجدل الذى أفرزها بين مختلف الظروف المجتمعية، طوال حقبة زمنية تمتد من فجر الانسانية وحتى اليوم، وذات هذا السبب، هو الذى حدد موقفنا الواضح من جلة الباحثين الاجلاء، الذين يقعون من جيلى موقع الأساتذة، وأخذنا عليهم- رغم الفارق بين أستنذتهم وتلمذتنا- اكتفاءهم بالبدء من لحظة وحى السماء الى الأرض فى الاسلام تحديدا، وهو الأمر الأيسرتناولا بالقياس الى امتدادات ذلك التراث بجذور تضرب فى أعماق الماضى السحيق، كما لاحظنا اعتماد هؤلاء الباحثين- الذين قدموا أعمالا عظيمة، تقف ازاءها باحترام وانبهار- على الوقوف على شاطئ التراث الآمن، بعيدا عن رشاش لججه، يصفون لنا أفضل سبل الغوص لاستخراج لآلئه، دون أن يبتل أحدهم بعبابه، ولابأس أن يقوم هؤلاء الأساتذة بطرح التحديدات الفلسفية للمفاهيم والمقولات، التى تنير الطريق للبحث فى هذا التراث وتضعه على الواضحة، مع توصيف لإمكانيات توظيف تلك اللآلئ بما يتفق وزينة العصر، فان صففناها وفق المنهج الفلانى أعطتنا قلادة ساحرية، وإن أعدنا صفها بطريقة أخرى أعطتنا سوارا أشد بهاء من منتج تقنيات العصر.. الخ

هذا بينما فضلنا نحن المجازفة بنزول اللجج، واكتساب المران بالمحاولة والخطأ، لاستكشاف عملى لدروب هذا العباب الهائل وشعابه ومسالكه المتشابكة فى متاهات كبرى، وهناك يمكنك أن تجد مالم يخطر على بال فلاسفة الشواطئ، مما يجعلك مضطرا الى الانتقال داخل الأعماق من درب الى آخر، والى استبدال أدواتك بأخرى، لانك لن تتمكن من الاستمرار الصحيح إن التزمت خط مدرسة بعينها، لم تضع بحسبانها متشابكات الأمر الكبرى.

ويكفينا بهذا الصدد، الاشارة الى أن تاريخ شرقنا وتراثه بالتالى، قد استعصى على التطابق مع علمية المادية التاريخية، مما دعى ماركس نفسه الى ملاحظة عدم تطابق مراحل التطور المجتمعى مع مجتمعات الشرق، وساق بهذا الخصوص العجالة المعروفة بنمط الإنتاج الآسيوى، التى جاءت بدورها قاصرة عن التطابق فى بعض تفصيلاتها مع مجتمعات حوض المتوسط الشرقى، وبخاصة مصر، مما انتهى بالأدبيات الماركسية، إما إلى قسر تاريخ هذا المجتمع ليتفق مع نمط الانتاج الآسيوى (كما عقد المرحوم صادق سعد مثلا) أو الى وضع تأويلات للنظرية تقسرها على التوافق مع ذلك التاريخ، أو الى الشطط فى تلبيس المراحل الخمس كيفما اتفق مع نمطنا المجتمعى، أو الى الجمع بينهما فى خلطة مهجنة متنافرة. وغنى عن الايضاح لدى كل من حاول- مع الاخلاص العلمى- اكتشاف عدم إمكان التطابق الكامل بين نظرية النمط الآسيوى أو المراحل الخمس وبين متشابكات واقعنا الاجتماعى التطورى، لذلك فان الباحث لو اكتفى بنظرية مسبقة، أو منهج بعينه، أو بتحديدات مفهومية فلسفية، سيجد نفسه فى شرك يؤدى الى طرق مضللة، ويزداد ضلال نتائجة إن أصر على التزام برمجة مسبقة على طول الخط، وعليه فان المادية التاريخية رغم علميتها الصارمة، ونجاح تطبيقاتها الساحق، عجزت بكل ثرائها عن التناغم مع التاريخ والتطور المجتمعى فى منطقتنا، التى أمسى واضحا أنها أخذت خطا مخالفا فى تطورها عن خط المجتمعات الأوربية، مما يشير إشارة لايجادل بشأنها الامكابر الى أثر الظرف البيئى فى التطور

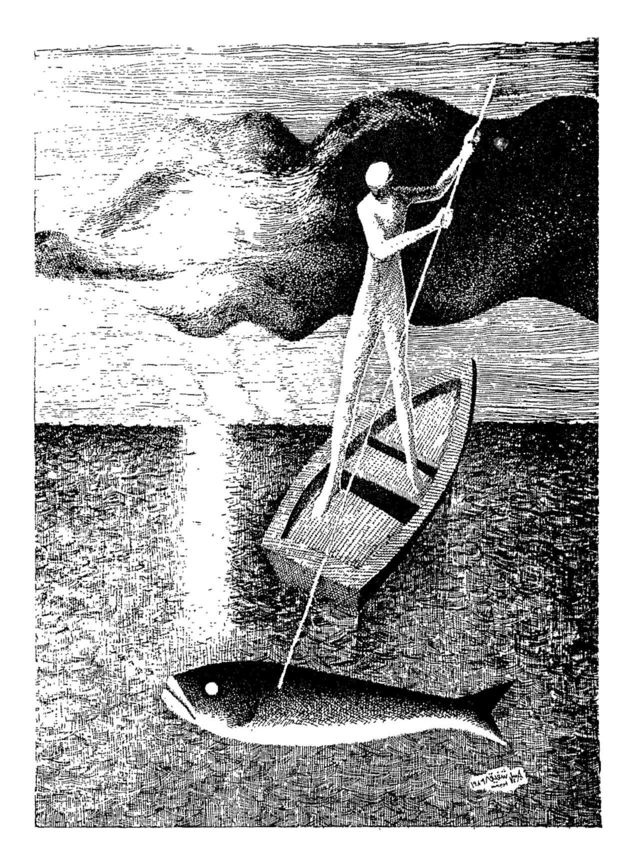
المجتمعى، وهو ماينينا عليه رؤيتنا فى ثقافة البداوة والثقافة النهرية، والتى استضاءت فى جملتها رغم ذلك- بالمنهج المادى التاريخى

وإعمالا لذلك، فان الباحث اذا كان مخلصا فى علميته سيجد نفسه مضطرا الى تغيير خططه وفق المتشابكات المستجدة فى طريقه، وكلما تغيرت ملامح الخريطة التراثية أمامه، وكلما تكشفت معالمها الدقيقة بقدر القرب منها، وإمكان قراءة فسيفسائها ومنمنماتها التفصيلية، وهو مما يغير حتما فى الاعمومات المفهومية المسبقة وإيجازا لبقية تفاصيل رؤيتنا، نؤكد أنه لاتوجد مرحلة من مراحل الثقافة فى التاريخ، تقبل تحديدها بحدود فاصلة قاطعة، وأن أى توصيف لواحدة من تلك المراحل، لابد أن يأخذ بحسبانه أنها غير مقطوعة الصلة بما سبقها، وإنما هى تستبطن بداخلها خلاصة التطور المادى، وما أفرزه من بناء فوقى أو معرفى على أساس من المراحل السابقة، مع مراعاة أساسية للظرف الموضوعى المستجد الذى كان عاملا أساسيا فى الوصول الى تلك اللحظة التطورية، كما لايجب أن يغيب أن تلك المرحلة بعينها تستبطن أيضا بذور وجينات التطور الآتى، وما قد يدخل على هذا التطور من تعديلات نوعية، نتيجة للتراكمات الكمية التى يحدثها الجدل الموضوعى اللامنتظم فى أحيان كثيرة، بين كافة روافد الظرف المجتمعى والاقتصادى ونتاج ذلك على المستوى المعرفى.

وزيادة فى الايضاح نفترض أن ذلك التراث يبدأ بدائراة كبيرة هائلة، تجمع المتنوع الموغل فى القدم، لشعوب المنطقة المعروفة الآن بالعربية، وأن بداخل هذه الدائرة تتقاطع الأقطار مع بعضها، إضافة الى الأوتار، وأنه فوق هذه الدائرة يقوم شكل مخروطى، يتضح على سطحه الخارجى تعرجات لولبيه ومنحنيات، لكنها دوما صاعدة ومتصلة فى جذورها بالأقواس والأوتار، حتى تصل الى قمة المخروط الذى يمثل الثقافة العربية الاسلامية الحالية،

وحيث أننا قد طرحنا فى حوارنا مع السيدة عبلة الروينى بالفعل اصطلاح (التهويد) لكن ليس مقابل المصرنة، حيث أننا تحدثنا فعلا عن ثقافتين: الثقافة البدوية والثقافة النهرية، وحيث أننا نزعم التزام صرامة المنهج العلمى الذى ينأى بنا عن توصيف الأستاذة النقاش (فكرة ميتافيزيقية فى جوهرها)، فاننا حتى لانبدو كمن يلقى القول على عواهنه، نزعم أن لمسألة التهويد ومسألة الثقافتين أصولا، وأنها أصول موضوعية تاريخية ومجتمعية خالصة وليست ميتافيزيقية، لذلك سنقدم مثالا واحدا فقط، من بين نماذج متعددة لايسمح المجال بعرضها، يمكنه أن يوضح زعمنا، وسنركز هذا المثال حول تطور مفاهيم الانسان فى منطقتنا (فى حوض المتوسط الشرقى) حول مسألة عقدية واحدة هى تطور مفهوم الخلق والتكوين لنرى فى مرآتها مقاصدنا، ومع الأسف سنجدنا مضطرين للمرة الثانية للمعالجة السريعة والمكثفة أكثر مما ينبغى ، لكنه واقع الحال والنشر فى مجلاتنا الثقافية والمساحات المتاحة بها، وربما أكون بذلك قد وفيت بوعد، لدعوة كريمة من السيدة النقاش للكتابة لأدب ونقد، وإن جاءت الكتابة لمناسبة ظرفية، فان مايشفع لها ويجعلها تليق بمجلة نحترمها، أنها كتبت لتلك المجلة خصيصا

*** العنوان «مصرنة المنطقة وتهويدية المنطقة» من وضع مدير تحرير المجلة ، وليست المحاورة مسئوله عنه، وأى نقد او لوم يوجهه د. القمنى الى العنوان هو موجه الى المحرر (ح.س).**



الحياة الثقافية



- البحث عن سيد مرزوق: **سمير فريد**
- كتاب رفيق الصبان الظلال الحية: **كمال رمزى**
- المهرجان الاول لسينما الطفل: **ماجدة موريس**
- مساكين محسن يونس: **أنيس البياع**
- لوحات على عاشور المضيئة: **محمد الحلو**

فيلم جديد

البحث عن سيد مرزوق
القاهرة ٩٠ والاكتئاب القومى

سمير فريد



يتميز داود عبد السيد بين ابناء جيله من المخرجين، جيل الستينات الذى لم يتمكن من فرض عمله على السوق الا فى الثمانينات، بخلفيه ثقافية سياسية وسينمائية عميقة، بدت فى أفلامه التسجيلية، ثم فيلمه الروائى الاول «الصعاليك» عام ١٩٨٥، تبدو أوضح ماتكون فى فيلمه الروائى الثانى «البحث عن سيد مرزوق» الذى اخرجه عام ١٩٩٠ بعد خمس سنوات من اخراج الفيلم الاول.

يحطم داود عبد السيد فى البحث عن سيد مرزوق كل تقاليد الافلام المصرية السائدة، الاستهلاكية منها والفنية فى آن معا. بل ويتجاوز الواقعية الجديدة التى صنعها جيله، وساهم فيها بفيلمه الاول، وينطلق الى آفاق رحبة فى منطقة كبار فنانى السينما الذين يحاولون التعبير عن الشرط الانسانى بابعاده الاجتماعية والوجودية المختلفة. فالفيلم يخلو من أية حدوتة من أى نوع ، ويتجاوز كافة أساليب التعبير الواقعى الى أسلوب أقرب الى السيريالية على نحو لامثيل له من قبل فى الافلام المصرية. ومع ذلك فالفيلم يعبر عن الواقع المصرى المعاصر فى مطلع التسعينات كما يراه الفنان.

لقد سبق أن خرجت الواقعية الجديدة الى الفانتازيا فى كوميديات رأفت الميهى السوداء، وأعمال الثنائى شريف عرفه وماهر عواد، ولكن بينما يلجأ الفنان فى الفانتازيا الى تضخيم الواقع الى حد الكاريكاتير، ويعتمد على المفارقات الحادة فى الواقع، وعلى انقلاب المواقف الى حد العبث، يلجأ داود عبد السيد الى أشكال الاحلام والكوابيس التى تنقطع عن الواقع تماما،

وإن استمدت عناصرها منه بدورها.

فى المشهد الاول من الفيلم يستيقظ يوسف من النوم وينظر الى المنبه، ويكتشف انه استيقظ دون ان يدق. وفى المشهد الثانى نراه فى حديقة عامة يجلس على اريكه ويتحدث الى جاره قائلا لقد ذهبت الى العمل، ثم اكتشفت أن اليوم جمعة، يوم الاجازة الرسمية ويضحك يوسف، ولكن جاره لا يشاركه الضحك. يقول له سليمان ان ابنته ولدت فى الشهر السابع وتحتاج الى حاضنة لمدة شهرين، إيجارها اليومى ثلاثون جنيها، وهو لايملك المال الكافى لذلك. يعرض يوسف على سليمان مائه جنيه. ولكنه يعتذر شاكرا، وفجأة يهرع خارجا من الحديقة قائلا لقد وجدت الحل. وفى المشهد الثالث نرى صعلوكا يقلد شابلن فى شارع خال من شوارع أحد الاحياء الراقية. يقترب يوسف من شابلن ويشفق عليه، ويعطيه بعض المال، ثم يذهب معه الى احد المقاهى حيث يشربان الشاى.

وفى أحد الفنادق الكبرى على نيل القاهرة يرى يوسف مجموعة من الغواصين العاملين فى شرطة النهر يستخرجون جثه غريق، وتسألة فتاة جميلة ماالذى يحدث، فلا يعرف ماذا يقول وعلى باب الفندق يلتقى يوسف مع سيد مرزوق، وهو رجل من طراز خاص تبدو عليه ملامح الثراء الشديد، فاذا به يحدثه عن الفتاة باعتبارها سليلة العائلة المالكه، ويخبره ان اسمها عبلة. وفى المشهد السادس نرى سيد مرزوق وهو يصطحب يوسف الى مقابر العائلة المالكة السابقة، حيث تنصب له خيمة خاصة له وصاحبه على الفور، وتحت الخيمة يروى سيد وهو يدخن الحشيش كيف تم انقاذ ميراثه من التأميم. وفى حمام فندق كبير يستحم سيد مع يوسف ويأتى ضابط الشرطة عمر يحذر سيد من أحمد الشرقاوى الذى هرب من السجن لتوه.

فى هذه المشاهد السبع الاولى من «البحث عن سيد مرزوق» كافة مفاتيح الفيلم، فنحن لاندرى فى المشهد الاول ان كان يوسف قد استيقظ من النوم ام



لايزال نائما حتى يدق جرس المنبه. ونحن لاندرى فى المشهد الثانى ماهو الحل الذى توصل اليه سليمان، وان كنا سنعرفه بعد ذلك فى نهاية الفيلم، ولا نعرف ماهى العلاقة بين يوسف وسليمان من ناحية، ويوسف وشابلن من ناحية أخرى. ولا العلاقة بين هؤلاء وبين احمد الشرقاوى الهارب الذى لانراه ابدا.

وهذا الانقطاع بين المشاهد السبعة الاولى رغم تواليها، والذى يعبر عن منطق الحلم أو الكابوس، أو بعبارة أخرى منطق عالم اللاوعى الداخلى للانسان، هو المنطق الخاص لاسلوب السرد فى الفيلم. والذى ينجح المخرج المؤلف فنان السينما فى دعوة جمهوره الى التعامل معه منذ البداية. ومتفرجو السينما مثل نقاد السينما عليهم مشاهدة الافلام كما هى، بمنطقها الخاص، ولهم قبول المنطق الخاص أو رفضه، ولكن ليس لهم فرض منطق آخر من خارج الفيلم.

الشخصيات الست التى نراها فى المشاهد السبعة الاولى، يوسف وسليمان وشابلن وعبله وسيد مرزوق وعمر، هى الشخصيات التى نتابعها بعد ذلك حتى النهاية، بالاضافة الى شخصية مغنية شعبية فقيرة هى فيفى التى ترافق سيد مرزوق مع عدد محدود من العازفين الفقراء لتغنى له فى الوقت الذى يشاء وشخصية سوزى العاهرة فى الفنادق الكبرى، والتى تدعى انها امريكية حتى تحصل على مائة جنيه فى

الليلة.

انه عالم الفقراء والأغنياء والطبقة الوسطى بينهما. وعالم الشعب بطبقاته الثلاث من ناحية والسلطة الحاكمة من ناحية أخرى. الاغنياء يمثلهم سيد مرزوق، ولاسمه دلالات رمزية واضحة، فقد ورث من أبيه ٥٠ مليون جنيه سبائك ذهب ولذلك أفلت من التأميم ايام عبد الناصر. يدخن الحشيش فى المقابر مثل الصعاليك، ولكن في مقابر العائلة المالكة السابقة. ويستحم فى فنادق الدرجة الاولى، ويأكل المشوى فى ظل الاهرامات، ويسهر طوال الليل فى قارب على النيل، وعندما يهدى يقدم سيارة مرسيدس، وعندما يعبث يقتل شابلن بسيارته، وعندما يهرب من المسئولين يلفق التهمة ليوسف بالتعاون مع محاميه، وعندما يعود فى الصباح مع حاشيته من الفقراء يستمتع بمنحهم الحق فى الحصول على مايريدون من آثاث القصر وتحفه.

اما الفقراء فهم مقلد شابلن البائس الذى ينام على الارصفة أو فى مقاهى البؤساء. وفيفى التى لاتعرف حتى كيف تتصرف فى الاشياء التى حصلت عليها من قصر سيد مرزوق، ولا أين تضعها، فتبيعها بأبخس الاثمان. وسوزى التى تدعى جنسية غير جنسيتها، ولغة غير لغتها، لزيادة سعرها، وتبلغ الشرطة عن يوسف وهى لاتدرى ان كان مذنبا ام برئيا، والعازفون على هوى السيد المرزوق، وصاحب القارب الذى يؤجره لمن يدفع ليفعل مايشاء فى عرض النيل.

هؤلاء جميعا من فقراء المدينة سواقط الطبقات العليا والوسطى أما الطبقات العاملة من العمال والفلاحين فلاوجود لها على الشاشة، ولا فى حسابات القاهرة ٩٠، ولايعبر عنهم غير أحمد الشرقاوى الهارب من السجن الذى يهدد سيد مرزوق، ولاسم الشرقاوى دلالات رمزية واضحة بدوره، والذى يبدأ الفيلم وينتهى دون ان يظهر، ولكن يظل اسمه يتردد، ويظل ضابط الشرطة عمر يؤكد محاصرته، ويظل سيد مرزوق



مطمئنا الى انه لن يفعل شيئا، وان الشرطة تحميه جيدا من هذا الهارب الغامض.

وبطلنا يوسف نموذج لمثقف الطبقة الوسطى الحائر. فهو ليس بالفقير، اذ ورث عن والده ارضا تدر له بعض المال، وليس بالسلبى، اذ شارك فى المظاهرات الوطنية عندما كان طالبا فى ٦٨ و٧٢، ولكنه يشعر انه مقيد من عشرين سنة. وعندما يدعوه سيد مرزوق للدخول فى عالمه المترف ينساق ويعبر عن تطلعاته الطبقية الكامنة، ولكنه يدرك انه يعبث به عندما يهديه المرسيدس بمناسبة عيد ميلاده، ويتهمه بقتل شابلن ظلما. ورغم أن يوسف يرى شابلن حيا بعد ذلك، الا انه يقرر قتل مرزوق، وعندما يمتلك الشجاعة لاطلاق الرصاص يكتشف متأخرا ان المسدس خال من الذخيرة. ويضحك سيد مرزوق الى درجة القهقهة، ويترك يوسف فى مزيد من الحيرة.

ومنذ اللحظة التى يلتقى فيها يوسف مع سيد مرزوق يلتقى ايضا مع منى، انها الحب الجميل والامل المشرق، هى كل «المنى». ولكن سيد مرزوق يسميها عبله تاره ونجوى تارة أخرى. انه يزيفها، ويخدعه، وفى نفس اللحظة ايضا يلتقى يوسف مع ضابط الشرطة عمر. وطوال الفيلم يقوم عمر بمطاردة يوسف، ويبحث يوسف عن منى. حتى قبل ان يلفق سيد مرزوق تهمة قتل شابلن ليوسف يطارده عمر وقواته، وعندما يقبض عليه يجد منى فى قسم الشرطة أيضا،

وعندما يهرب وهو مقيد الى مقعده يحمل المقعد معه.
وعندما يضعه عمر فى سيارة الشرطة بمقعده يجد الى جواره دميه جندى، ويفسر عمر الامر بأنهم يلقون بالدمى فى النيل لتدريب الشرطه.

يدخل عمر وقواته فى معركة عنيفة بالرصاص مع مجموعة من الاشخاص، ويجد يوسف نفسه فى مهب الرصاص المتطاير ولا ناقه له فى تلك المعركة ولاجمل.
وفى مشهد مركزى هام يطلب يوسف من عمر ان يفك قيوده، فيقول له عمر ضم أصابعك، وما أن يفعل حتى ينفك القيد من يده بسهولة: الحرية لاتعطى، وانما تؤخذ أخذا، حريتك فى يدك، خذها ولاتتردد. هذا مايعبر عنه داود عبد السيد فى عمله الفنى الجميل.

وفى الثلث الاخير من الفيلم نرى سليمان وقد انقذ ابنته بتحويل احدى حجرات شقته الى حاضنه بنفس مواصفات حاضنه المستشفى مستخدما معلوماته باعتباره من خريجى كلية العلوم. ولاتسأل كيف التقى يوسف به المرة الثانية، كما لاتسأل كيف عرف سيد مرزوق أن اليوم عيد ميلاد يوسف وهو لم يتعرف عليه الا منذ ساعات. نحن فوق الواقع المادى. نحن فى واقع فكرى وروحى. وعندما تهجم الشرطة على منزل سليمان يستمد منه يوسف القوة. ويلقى بنفسه من النافذة، فيسقط فى عربة القمامة. وتأتى السيارة التى تنقل محتويات العربة فتنقله. وفى الشوارع تلتقى سيارة القمامة مع سيارة سيد مرزوق المرسيدس وفيفى تغنى له.

وينجو يوسف من الموت حرقا فى القمامة. وعندما ينهار على احد الجسور، يأتى رجلان من الشرطة ويلقيان به فى النيل وهما لايدريان انه حى يرزق. وتحت الماء يأتى الغواصون وينقذونه. فالشرطة تقتله، والشرطة ايضا تنقذه، لايموت يوسف فى نهاية فيلم داود ولايموت أحد، حتى شابلن يحيا من جديد. وحتى سيد مرزوق لايستطيع يوسف قتله. وفى صباح اليوم التالى يتنمر يوسف فى زى شابلن، ويلتقى مع منى



وهى تسقى الورد. فتخبره انها كانت تريد السفر. ولكن لتشابه اسمها مع اسم فتاه ممنوعة من السفر، عادت من المطار، ولهذا التقت به فى قسم الشرطة.

ولأن الفيلم ليس حلما ولاكابوسا، وانما يعتمد على منطق الحلم والكابوس فى السرد، لا ينتهى بمشهد البداية مرة أخرى، وانما بمشهد أقدام جنود الشرطة تدق الأرض، ورؤوس الكلاب البوليسية بين أقدامهم تعوى، ويرتفع صوت دق الاقدام وصوت العواء الى أن يصم الاذان. وتذكرنا هذه النهاية بسيناريو فيلم داود عبد السيد الاول عام ١٩٧١ الذى لم ينفذ ابدا، وعنوانه «الناس والكلاب». وبنهاية الفيلم التشيكوسلوفاكى» تقرير عن الحفل والمدعوين اخراج يان نيمك الذى انتج فى العصر الذهبى للسينما التشيكوسلوفاكية الجديدة، ومنع بعد الغزو السوفيتى عام ١٩٦٨ حيث تظلم الشاشة ويرتفع صوت كلاب الحراسة بالتدريج.

«البحث عن سيد مرزوق» رؤيا متعددة الابعاد للقاهرة ٩٠، والصراع الطبقى فى المجتمع المصرى، والعلاقة بين الشعب والسلطة من ناحية أخرى. انه تعبير سينمائى خالص عن ما اطلق عليه الدكتور مصطفى سويف «الاكتئاب القومى» فى

مصر، حيث لايعرف الناس هل هم اغنياء ام فقراء، فى حالة حرب ام فى حالة سلام، منتصرون ام مهزومون، حتى ازمه الاسكان لايعرف الناس هل هى حقيقية ام وهمية. فهناك ازمة وهناك فى نفس الوقت ملايين الشقق الخالية. كما يعبر الفيلم عن حيرة الانسان فى مطلع العقد الاخير من القرن العشرين: هل هزمت الاشتراكية ام انتصرت الرأسمالية؟ وسواء هزمت هذه ام انتصرت تلك، هل تحققت العدالة الاجتماعية هنا أو هناك؟ وكيف يصاغ مستقبل العالم، وأين من هذه الصياغة مايسمى بالعالم الثالث؟ ومن هنا التلاحم العضوى بين رؤية الفنان واسلوبه فى التعبير عنها.

ومنطق اللاوعى فى السرد لايعنى الفوضى ففيلمنا يراعى وحدات الزمان والمكان والموضوع الكلاسيكية، اذ تدور الاحداث من صباح يوم الى صباح اليوم التالى، فى الزمن الحاضر، وكلها فى مدينة القاهرة. والموضوع هو حيرة مثقف الطبقة الوسطى وأزماته الفكرية والروحية، وبحث الانسان عن العدالة والحرية فى أن واحد. بل إن سيناريو الفيلم يبلغ درجة عالية من الاحكام والدقة رغم عدم وجود حدوته بالمعنى التقليدى ويعبر عن رؤيا هاضمة لثاقفة شامله من أدب كافكا الى فكر جورباتشوف، ومن سينما يان نيمك الى سينما مارتين سكورسيسى وخاصة فيلمه «بعد ساعات»، كما يوجه داود عبد السيد فى فيلمه تحية جميلة الى سينما شابلن فى ذكرى مرور قرن على ميلاده.

يعبر الفيلم عن هضم كل هذه المؤثرات الثقافية لأنه فى النهاية لايشبه اى فيلم آخر. لقد أصبح التعبير عن ثقافة الفنان فى مايطلق عليه الغرب «العالم الثالث» يحتاج الى» شجاعة أدبية حقيقية. فالفنان فى ذلك العالم لاتعوقه الرقابة الحكومية، وتردى ذوق الجمهور نتيجة ضعف وسائل التعليم والاعلام والثقافة فقط، وانما يعوقه أيضا نقاد السينما واشباه نقاد السينما الذين يسلطون عليه سيف الاتهام بالتأثر بهذا الفيلم أو ذاك الفنان. بينما التأثر عملية انسانية طبيعية بل وضرورية ولازمة، والمهم فى النهاية الا تكون المسألة مجرد «تقليد» ناتج عن الافلاس، كما فى الافلام الاستهلاكية.

يتصف اسلوب اخراج داود عبد السيد لفيلمه بنفس الدقه التى يتصف بها السيناريو، فعندما لايكون منطق السرد هو المنطق الواقعى، بينما الشوارع والاماكن واقعية، وملابس الشخصيات واقعية، وحوارها واقعى، والاشياء التى تتعامل بها واقعية، يصبح على المخرج اختيار زوايا خاصة للتصوير، واحجام خاصة للقطات، وعلاقة خاصة بين اللقطات، وبين الصوت والصورة، وبين الضوء والظلام، وبين الالوان

وقد ادركت المجموعة الفنية لفيلم «البحث عن سيد مرزوق» خصوصية اسلوب الاخراج الذى يقوم على التناقض بين الواقعى واللاواقعى، مدير التصوير طارق التلمسانى، والمونتيره رحمة منتصر، ومؤلف الموسيقى راجح داود، ومهندس المكساج جميل عزيز، والممثل الفنان نور الشريف الذى قام بدور يوسف. فالاضاءة تراعى حركة الزمن الكلاسيكية لفيلم تدور احداثه فى ادارة شمس واحدة، ولكن مصادر الضوء تتجاوز الواقع فى مشاهد كثيرة مثل مشهد مقابر العائلة الملكية السابقة، والمشاهد داخل السيارات فى الليل. ومشاهد النهار القليلة فى الحديقة والشوارع تعكس بهجة عميقة بينما تعكس مشاهد الليل بالتناقض بين الاضواء والظلال والالوان الحادة، كآبة اكثر عمقا تعبر عن الغموض والحيرة.

ويتطلب الانتقال بين المشاهد السبعة الاولى من الفيلم، وهو انتقال يقطع ولايصل، اكبر قدر من الدقة فى المونتاج، وعندما يصل الكابوس الى ذروته ابتداء

من سقوط البطل بالحركة البطيئة فى عربة القمامة، الى انقاذه من أعماق النيل، يتم الانتقال بالاظلام التدريجى بعد ان كان الانتقال بالقطع الحاد، وفى الخاتمة صباح اليوم التالى، وعلى العكس من مقدمة المشاهد السبعة الاولى تنساب الحركة على نحو فذ من إشعال يوسف لسيجارته وهو مع منى الى سقوط علبة السجائر فى الماء. الى الاشياء تسبح فى الماء كما فى افلام تاركوفسكى، الى قدمى يوسف وقد قرر الاتجاه الى قصر سيد مرزوق حيث حمام السباحة مصدر المياه ويتخلق الايقاع التراجيدى من السيطرة التامة على كل لقطات الفيلم والتناغم بين مقدمته وخاتمته، ووسطه وذروته . ولايقل براعه راجح داود عن براعه رحمة منتصر وطارق التلمسانى. فالموسيقى لاتطرب، وانما تعبر. وتحلق بجملها القصيرة، والاتها المحدودة، بعيدا عن الواقع الملموس، الى الواقع الفكرى والروحى للفيلم.

وفى الوقت الذى لانطرب فيه للموسيقى، نطرب للغناء، دون موسيق» بصوت الفنانه الموهوبة لوسى. فالعازفون الفقراء الذين يصاحبونها لايمارسون العزف الاقليلا. وكل الاغانى التى تغنيها لوسى سواء فى القارب النيلى أو فى السيارة المرسيدس من الاغانى العربية القديمة التى اصبح انتشارها محدودا فى القاهرة ٩٠، وحلت محلها اغانى البترو دولار المبتذلة. وفى مكساج الصوت تبدو استاذية المنهدس جميل عزيز، وينجح داود عبد السيد فى ابداع العلاقة بين الصوت والصورة، وبين الصمت والصوت، بحيث يصبح كل شئ فى موضعه وفى وقته.

وبملابس واحدة لاتتغير، وبفهم يندر فى سينما القاهرة ٩٠ لمفهوم الممثل/ النجم ، لايتردد نور الشريف فى القاء جسده فى عربه القمامة، أو السباحة تحت الماء بملابسه كاملة. ولكن الاهم من ذلك انه ادرك ابعاد الفيلم الاجتماعية والوجودية، وانعكس ذلك فى نظراته طوال الفيلم، فهو فى البداية لايدرك ماالذى يدور حوله ، وينساق وراء سيد مرزوق، ولكنه عندما يدرك ان سيد مرزوق يعبث به، وان عمر يطارده ولايحميه، يتحول الى انسان آخر يقبض على حريته، ويقرر ان يقتل سيد مرزوق، وان يجد فتاته منى.

ويدهشنا داود عبد السيد بذلك الممثل على حسنين الذى يؤدى دور سيد مرزوق، بثقه وحضور، ويكشف عن موهبة الممثل شوقى شامخ فى دوره عمر، ويؤكد جمال الاداء العفوى للممثلة اثار الحكيم التى قامت بدور منى، ولم تتحدث كثيرا طوال الفيلم، ولكنها كانت موجودة دائما بقوة الاداء وفهم الدور. وينجح داود فى اختيار وادارة احمد كمال فى دور شابلن، وسامى مغاورى فى دور سليمان ايضا، فكل ادوار الفيلم القصيرة مرسومة بنفس دقة الادوار الرئيسية.

هكذا يكون الفن .

هكذا يكون الابداع.

هكذا يكون الجمال المفرح.

الظلال الحية

كمال رمزى

جمع الدكتور رفيق الصبان، ٣٦ مقالة نقدية، كتبها خلال عقدين من الزمان، حول أفلام روائية احبها، وتركت أثرا وجدانيا فى نفسه، يرصده، بأسلوب شاعرى مرهف، متأنق، يمتلئ بالإيحاءات، وعلى درجة كبيرة من الجمال.

ويتمع الصبان، الى جانب ثقافته الواسعة، المتعددة الجوانب، بخبرة عملية عميقة بالعمل الإبداعى.... فهو، بعد عودته من باريس، الى دمشق، فى نهاية الستينات، قام بتأسيس «ندوة الفكر والفن»، والتى أخرج من خلالها العديد من المسرحيات.. لاقت تقديرا رفيعا.. فبينما كتب رياض عصمت واصفا إخراجه «للزير سالم» التى كتبها الفريد فرج بأنه «عرض جميل للغاية، فيه تجديد، وفيه إتساق فى الحركة، وحس توزيع للممثلين.. ومحاولة للوصول الى حدة فى الأداء بتقطيع حركات الجسم والوجه، والمبالغة بها للوصول لا الى الاقناع بواقعيتها بل للتعبير بها بشكل مؤثر».. علق سعد أردش على عرض «طرطوف» لموليير بقوله «اؤكد أن الصبان من أكثر المخرجين العرب دقة وأناقة فى نسيجه المسرحى».

وكما كان الصبان قوة دافعة للنشاط المسرحى فى سوريا.. أصبح- عندما جاء الى القاهرة- عنصرا فعالا فى الثقافة والابداع الفنى، فقدم، لأول مرة، الكاتب الفرنسى آرابال الذى ترجم له «المهندس وإمبراطور آشور».. ثم إنطلق فى كتابة السيناريوهات، وممارسة النقد السينمائى.

وكتاب «الظلال الحية»، حصاد مشاهدات الصبان، يتضمن مقدمة هامة، مكتوبة بحذر محسوب، جاء فيها «طرافة هذه الخواطر السينمائية التى تحمل فى طياتها شيئا من النقد أنها لازالت تشع بحرارة اللحظة... لذلك تركتها تعيش كما ولدت... تعبر عن رأى وعن إتجاه وعن قف قد تكون الأيام قد غيرت جزءا منه أو كله.. ولكن من حق القارئ أن يعيد الكلمة الى زمنها.. والرأى الى نقطة إنطلاقه، والإنطباع الى حرارته الأصلية».

والحق أن الصبان، بذكاء لامع، وصف مقالاته بأدق وصف ممكن عندما قال أنها «خواطر سينمائية... تحمل شيئا من النقد»... فمن الواضح أنه إختار، عن قناعة وعشق وتعمد، المنهج الذى يشاهد به الأفلام، ويكتب به عنها... وهو ينفهم تماما أصول وقواعد هذا المنهج، ولا أشك أنه يعلم تماما المآخذ التى تؤخذ عليه، وبالتالى أطلق على مقالاته تعبير «خواطر سينمائية».

أما عن المنهج، فإنه.. المنهج الإنطباعى .. الذى يرصد وقع مشاهدة الفيلم على نفسه .. يسجل مشاعره أزاء الصور والشخصيات والإيقاع والألوان والموسيقى.

ولأن الصبان يستقبل الفيلم بقلبه، وبروح حماسية تمتلئ بالمحبة، فإنه يستعين، فى هذا الإستقبال بحواسه الخمس: يراه بعيونه ويلمسه بأصابعه ويسمعه بأذنيه ويتنسمه بأنفه ويتذوقه بلسانه، لذلك فان شاهدته بكل فيلم تبدو كما لو كانت تجربة، فردية، جديدة، نضرة، نفسية وحسية فى آن واحد.

ولأن الصبان متمكن من صياغة التعبيرات الشعرية، معتمدا على ثقافته الأدبية، ومدعما بخبرته ودرايته بالفنون التشكيلية، والموسيقى.، لذلك فإنه ينجح بمهارة فى تحويل انفعالاته بعناصر الفيلم الى كلمات وجمل وفقرات مكتوبة على الورق... تقدم للقارئ هذه العناصر، مغموسه فى مشاعر الكاتب

فمثلا، يصف أحمد زكى فى «عيون لاتنام» لرأفت الميهى بأنه «هادر كالبرق... رقيق كالفراشة... متوثب كالأرنب.. مرن كالثعبان... مضيئ كنجمة القطب.. حاد كالخنجر.. صلب كقطعة الماس».

وعند قاهرة محمد خان، كما بدت فى «الثأر» يقول أنها «شريحة من دم وعصب.. من ياسمين ووحل، من زرقة سماء، وعمق بئر مهجورة».

وحول المرارة التى أحسها مع مشاهدة «الحب وحده لايكفى» لعلى عبد الخالق يكتب «ولكن هل جعلت هذه المرارة الفيلم أصفرا كالكبريت.. يلسع ويترك فى الحلق طعما آسنا حادا.. أم انه إكتفى بأن يجعل الدمع يتجمع فى نهاية العين دون أن ينزلق.. والقلب ينكمش دون أن يصرخ صراخا فارغا لامعنى له».

وعندما يتحدث عن الشخصيات الثانوية فى «زوجتى والكلب» مقارنة ببطلى الفيلم- محمود مرسى ونور الشريف يقول «أما باقى الشخصيات كالزوجة والرفاق فليسوا إلا الآلات المصاحبة فى كونشرتو موسيقى قوامه الكمان والبيانو بكل مافيه من مرح وحياة وضجة».

وعلى هذا النحو من التأملات، ذات الطابع الذاتى، تتوالى المقالات.. العلاقة فيها ثنائية، بين الفيلم والكاتب، معزولة عن أية سياقات أخرى.. يبدو الفيلم معها كما لو كان قد أخرج فى مكان ما، وفى أى زمن.. وكما كان الكاتب- المشاهد- لاعلاقة له بدلالة الفيلم ككل، ولا وجود للعالم خارج جدران صالة العرض.

ولعل هذا مايفسر الترتيب العشوائى لمقالات الكتاب... فطالما أن الاهتمام كله ينصب على مجرد تسجيل الاثر الإنفعالى للفيلم على الكاتب، فبالتالى لايهم أن يوضع «البرئ» لعاطف الطيب ١٩٨٦، قبل «الاختيار» ليوسف شاهين ١٩٧١... أو يثبت «عيون لاتنام» لرأفت الميهى ١٩٨١، قبل «السراب» لأنور الشناوى ١٩٧٠.. فهنا، وبالمنهج الذى يتبعه رفيق الصبان، يأتى العمل من الفراغ، ليذهب الى الفراغ، مخلفا إنفعالات لحظية، فى نفس المتلقى.

لذلك فإن أهم الأعمال، وأخطرها، يتم التعتيم على مغزاها، من خلال التوقف عند جزئية جمالية من جزئياتها، وإغفال معناها الكلى، الذى لايمكن أن يتضح، إلا بوضع العمل فى إطاره الزمنى، والمكانى.

فمثلا، عندما يتعرض الصبان الى البرئ»، يقول بلغته الخلابة «هو فيلم أحمد زكى.. ينتمى اليه كما ينتمى الجلد الى اللحم.. ويمتزج به كما تمتزج قطرات الماء ببعضها.. ويلتصق بنا من خلاله كما يلتصق العطر الشرقى النقى الرائحة بالبشرة العذراء».

هذا حسن... وماذا بعد؟.. يجيب الكاتب» أقول- عبقرية- أحمد زكى.. الذى لبس سبع الليل بكل تفاصيله وكل دقائقه.. حتى جعلنا نسمع نبضات قلبه.. ونحس بهدير الدم الحار فى عروقه.. كل ذلك من خلال أسلوب بسيط متمكن فى الأداء.. يعتمد على اللمحة عوضا عن الكلمة.. وعلى الحركة الهامسة

عوضا عن الصراخ الزاعق».

لابأس.. أدخل فى المفيد- يواصل الناقد «أى ممثل آخر ماكان بإمكانه أن يجعل هذا البرئ منطقيا وسويا ومقنعا غير أحمد زكى... نظرته الهائمة بين عالمين.. حركته الملتوية المنسابة... كحركة النمر أحيانا، وكحركة القط المتوحش أحيانا أخرى..».

وبهذا الاسترسال المجانى، لاتتحول «اللغة الخلابة» الى زخارف مملة بلا نهاية فحسب، بل وتسدل ستارا كثيفا على أهمية الفيلم كنبوءة تحققت يوم أن خرجت جحافل جنود الأمن المركزى- المقهورين- كبطل الفيلم، فى تمرد هائل على ظروف حياتهم الشاقة، كما توقع الفيلم، الذى كان يومها لايزال حبيسا، فى علب الصفيح.

نعم، إن المقال يشير، فى كلمات متناثرة، الى خديعة البطل التى أعمته عن حقائق العالم»، و «تمرده على النظام بأجمعه»، لكنها إشارات خجول مترددة، تضيع فى غياهب التوهان فى سحر البطل الذى- حسب انطباع الناقد- ينتمى له الفيلم كما ينتمى الجلد الى اللحم.

وبالطبع، نتيجة لذوق الصبان وخبرته، وقدرته على التعبير عن انفعالاته على نحو واضح وسلمى، ستجد بالضرورة، ملاحظات باهرة فى الكثير من المقالات، وقراءة عاطفية نشطة لهذا المشهد أو ذاك.. فهو يرى فى نهاية «أهل القمة» لعلى بدر خان، أن ذوبان ضابط الشرطة الشريف- عزت العلايلى- وسط الجموع ليس فشلا.. ولكنه، بلغة الكاتب «كأنه إنتصار.. ربما كان فعلا إنتصارا.. لأن ضابط البوليس لم يستسلم رغم نقله الى مكان بعيد.. وإنما أصبح جزءا من الشارع.. من الناس.. من الضمير العام».

لكن، نتيجة لغياب الواقع، بقضاياه وتناقضاته، من ذهن الناقد، فضلا عن غرقه داخل إحساسيسه بالفيلم، تجده فى الأمور الحاسمة، يصدر أحكاما عاطفية لاتكاد تمر بالعقل.. فعنده أن زعتر النورى- نور الشريف- فى «أهل القمة» الشخصية أثيرة الى نفسه، يعلن بحسم، وبلاتردد، «نحن مع زعتر.. رغم أنه لص أفاق ومخادع ووصولى.. لايحترم الا مبادئه التى صنعها لنفسه«!» نحبه لأننا نحن الذين صنعناه.. ونحبه لأنه منسجم مع نفسه ونحبة لأنه لايمكن أن يكون إلا نفسه».

وفعلا، قدم زعتر النورى، فى الفيلم، كما لو كان فارسا نبيلا.. وهذا خطأ رؤية صناع «أهل القمة»، تلك الرؤية التى يتضح خللها اذا قارنت صورة هذا الوغد، كما جاءت فى الفيلم، بصورته الحقيقية كمجرم فى الواقع.. هذه المقارنة التى ستؤدى بك الى رفض، أو على الأقل، التحفظ على هالات الفروسية المزيفة التى يقدمها الفيلم على ذلك الغول.. وبالتالى سيد هشك حب الصبان له.. فأولا القول بأنه «يحترم مبادئه التى صنعها بنفسه» لايغريبا، لان هذه المبادئ تتمرغ فى التراب والوحل.. وثانيا القول بأننا «نحن الذين صنعناه» غير صحيح، ذلك أنه لم يكن الا النتاج الطبيعى لسنوات الانفتاح اللصوصية، والادعاء، ثالثا، بأنه «منسجم مع نفسه» وبالتالى فيليق بنا أن نحبه، هو إدعاء مردود، فالانسجام مع الذات»، خاصة عن طريق أبشع السبل، لايمكن أن يكون قيمة فى حد ذاته.

إن هذا المنطق المختل، الذى ينهض مضطربا على انطباعات لحظية، يؤدى الى الوقوف الى جانب المقاول الجاهل، فى «الشريدة» لأشرف فهمى، ضد المهندس المتعلم... والى جانب المرأة قعيدة البيت، خادمة الفراش، فى ذات الفيلم، ضد الزوجة العاملة، التى تفكر بعقلها ولاتتصرف بنصفها السفلى.. هنا، فى هذه الأمور المحورية، تتضح شروخ وأخطاء المنهج الانطباعى، العاطفى، الانفعالى الذى يتبعه رفيق الصبان، مهما كان رونق اللغة المتعددة الألوان، التى تحاول، عبثا، أن تدارى التشققات المنتشرة هنا وهناك.

بين ضرورة البداية.. وفرصة الاستمرار

ماجدة موريس

*** هل قدم «بزوغ» مهرجان جديد لسينما الاطفال فى مصر اضافة ايجابية للمساحة الثقافية الآن؟**

وهل انعقاد مهرجان جديد- فى وقت الغيت فيه مهرجانات واحتفالات فنية أخرى عديدة بسبب أزمة الخليج- هو خروج على روح «الموقف العام»؟ برمته؟ وهل كان ايجاد مهرجان يخصص لسينما تنتج للاطفال فى مصر نوعاً من النيات الحسنة وسط ازمة سينما الكبار الطاحنة؟

لقد انعقد (مهرجان القاهرة الدولى الاول) لسينما الاطفال (من ١٧:٢٣) سبتمبر الماضى تحوطه علامات استفهام عديدة ذكرنا جزئا منها. ففى الوقت الذى تخيم فيه أحداث أزمة الخليج وتدفعنا وسائل اعلامنا المصرية دفعا صوب الحرب بل ومعاركها حتى تلهم كل مناسبة احتفالية مبررات الغائها. أخترق مهرجان سينما الاطفال هذا الحصار الاعلامى الحربى، وانعقد، وربما سمحوا له بالمرور لأنه ينتمى الى عالم (العيال)، لكن هناك سبب آخر لغرابة انعقاده هو اوضاع السينما المصرية وازمتها التى وصلت الى الذروه فى هذا الوقت بالذات فهل كان على مهرجان سينما الاطفال أن يجاملها؟ الاجابة موضوعية ومأساوية معا، الاولى هو حجم المشاركة والذى وصل الى ٤٢ دولة منها ٨ دول عربية (ابو ظبى -الاردن- الجزائر- السعودية- تونس- المغرب- سوريا- ومصر) وليس من بينها الكويت والعراق ولكن هناك ابوظبى والسعودية ثم ثلاث دول افريقية (زائير وتانزانيا وساحل العاج حيث عرفنا لاول مرة أنها تصنع افلام رسوم متحركة) ومن الدول الاوربية ١٩ دولة ومن آسيا ٨ دول بالاضافة لامريكا وكندا والبرازيل واستراليا وقد عرضت هذه الدول ١٥٨ فيلما وبرنامجا منها ٨١ فيلما طويلا وقصيرا ورسوم متحركة و٧٧ برنامجا تليفزيونيا قدمتها ١٩ محطة وجهة انتاج ومعنى هذا الاقبال على المشاركة والحضور هو اهلية الموضوع والمكان لحدوث الاحتفال، أما مأساوية انعقاد هذا المهرجان فى وقت ذروة ازمة السينما فى مصر، لكنه فى الحقيقة- لاعلاقة له بالسينما المصرية لانها لاتنتج افلاما للاطفال (وقد وضعوا فيلما للكبار اسمه العفاريت داخل المسابقة بأسم مصر لأن به عدد من الاطفال الذين تسرقهم عصابة المجرم شمندى وتحولهم الى مجرمين وهو فيلم تجارى أفتى النقاد أنه سئ) والفيلم المصرى الوحيد الطويل الذى قيل انه انتج للاطفال خصيصا منذ سنوات ولم يعرض، لم يعرض

ايضا في المهرجان؟ اما ماقدمته السينما التسجيلية والقصيرة والرسوم المتحركة فلم يعرض غير جزء صغير مما اعلن عنه ونال أفضله وهو فيلم (ماما) للمخرجة ليلى مكين (رسوم متحركة) جائزة، أما البرامج التليفزيونية فقد ارسل كل برنامج بعض من حلقاته التي عرضت، الى المهرجان من باب التواجد، وكذلك بعض الاعمال الخاصة مثل (مزرعة الاحلام) وهي حلقات كتبها واخرجها الفريد ميخائيل حول السلوكيات الفاضلة و(عيد ميلاد ابو النصار) أخراج احمد سعد وانتاج التليفزيون، وهذان هما افضل ماقدم من مصر في اطار اعمال التليفزيون وأن كانا يقفان في نهاية سلم الاعمال الطموحة التي عرضتها دول مثل استراليا التي قدمت عددا كبيرا من البرامج والمسلسلات الجيدة فاز منها مسلسل (فتاة الغد) انتاج ١٩٩٠ للمخرجة كاتي موللر بالجائزة الذهبية وهو مسلسل يستخدم الخيال العلمي في دفع المشاهد للتصدي للواقع بشجاعة وقد فاز التليفزيون الأيرلندى بالجائزة الفضية لفيلم أخراج ايدى هايكى بعنوان (اذا اردت أن تصدق هذا) ويدور حول علاقة الانسان بالبيئة أما المسلسل الكندى (الصحبة الطيبة) من اخراج دوج ديليامز فقد حصل على الجائزة الثالثة للتليفزيون وهو برنامج منوعات يعلم المشاهدين الصغار قيمة الصداقة والمشاركة من خلال الدراما والالعاب والاغاني والموضوعات التسجيلية ، واذا كان الاهتمام بالتليفزيون طبيعي بالنسبة لعالم يتربع هذا الجهاز على قمة وسائل اعلامه وثقافته فإن سينما الاطفال التي تصنع خصيصا للمواطن الصغير من الواضح انها مازالت اهتماما قاصرا على الدول المتقدمة وهو ما اتضح من حجم المشاركة السوفيتية والامريكية والصينية والكندية واليابانية تحديدا وقد تقاسمت جوائز الافلام الطويلة بالفعل ثلاث منها هي الاتحاد السوفيتي (ذهبية القاهرة) عن فيلم (الأبن) انتاج ستوديو تركانيا وأخراج خالما سيد كاكاييف وكندا (فضية القاهرة) عن فيلم (سيمون الحالم) اخراج روجيه كانتين والولايات المتحدة .(جعلت الصغار اقزاما) اخراج جو جونستون ،أما الافلام القصيرة الرسوم المتحركة فلها مراكز تفوق قديمة مثل تشيكوسلوفاكيا ويوغسلافيا والمجر ورومانيا وقد حصلت المجر على جائزتها الفضية عن فيلم (خادم بابا نويل الصغير) لبيتر سيزوبسلا وحصلت رومانيا على البرونزية عن (نزهة موسيقية) لرادول جازاك

.. وهناك جائزة اعطتها لجنة تحكيم الاطفال- وهو مايحدث للمرة الاولى لهم- لفيلم صيني اسمه (البرق) يدعو الانسان لأن يتمسك بأنسانيته ويحاول تحسين اوضاعه من خلالها وليس من خلال الاساليب الخارقة و كالعادة فقد أخذ مهرجان الاطفال معه جزئا « من عادات الكبار وتقاليدهم عندما أهدى جائزته الذهبية، مجانا، لفيلم الافتتاح السورى (كفرون) والذى لم يدخل اى مسابقة وبذلك قنن الكبار الذى فعلوا هذا قانون الاستثناء في مهرجان لسينما الصغار.. ولن يكون المبرر طبعا أن كفرون فيلم جيد فهذا ليس اسلوب التقييم وانما قد يكون السبب هو «الزفة الاعلامية» التى اضافها حضور «كفرون» مع بطله ومخرجة الفنان الشهير دريد لحام وبطلته مادلين طبر ونجومه الاطفال من سوريا ومع ذلك فان هذا التوجه للكبار لم يخدع الاطفال الذين اختاروا الفيلم الصيني لجائزتهم وقد صرحوا عند سؤالهم عن تقيمهم: أن غالبية الافلام كانت موضوعاتها مفهومة بينما قدمت افلام قليلة بيئات وتقاليد مجتمعات اخرى» وهي جزئية هامة لأنها ترتبط بقيمة الفن في فتح دائرة الوعي لدى الانسان وهذا التوقف عند «الاختلاف» هو تعبير عن الجو المهيمن على مايقدم للطفل في مصر من خلال التليفزيون أو شرائط الفيديو لأن سينما الطفل ليس لها وجود فعلي، يقدمه التليفزيون ينافي روح التعدد والاختلاف والديمقراطية ويركز على النغمة الواحدة فما أما شرائط الفيديو فهي تستلهم في اغلبها الروح التجارية فيما تقدمة- مغامرات كرتونية وبشرية. ولقد

ازدحم الاطفال فى مشاهد بهيجة فى ايام المهرجان بمقره ليعيدوا بذلك تقاليد قديمة او شكت على الاندثار، ولكن هل يصلح هذا الازدحام ، المحدود، بديلا عن اتساع قاعدة المشاهدة ليصبح رسالة المهرجان ذات فائدة حقيقية للأغلبية؟ لقد صرح رئيس المهرجان سعد وهبة بأن موعده كان موفقا وناجحا للغاية.. فهل هذا حقيقى وقد صادف يوم الافتتاح البداية الرسمية للعام الدراسى الجديد.. أن عبره النجاح هنا ليست بأعلان وجود ٢٦ موقعا فى بعض قصور ثقافة القاهرة وبعض المدارس قدمت لروادها بعض اعمال المهرجان، وانما بأن تصبح هذه الافلام فى كل دور العرض أو معظمها كمهرجانات الكبار وفى وقت ملائم عمليا ونفسيا ومع تسليم ادارة التليفزيون بأن تعاونها لايعنى أرسال جيشا لتقديم فقرات لاهثة وأنما الالتزام بتقديم اعمال فنية كاملة للملايين التى ليس لديها بديل عن الشاشة الصغيرة، خاصة وأفلام المهرجان فى مجملها تحمل من القيم والتوجهات الانسانية الرحبة مايعدل قليلا ميزان القيم المائل فى اغلب مايقدمه التليفزيون من حلقات وافلام، ففى الفيلم السوفيتى (الأبن) يذهب الاب الى الحرب ويعبر طفله. عن افتقاده من خلال تعلم العزف على آلة الاب المفضلة، لكنه بعد أن يصبح عازفا ماهرا يعرف أن الاب قد مات، فيبدأ فى البحث عن عمل، بتسليم كامل بأن الحياة تحتاج الى شجاعة المواجهة، وفى الفيلم الكندى (سيمون الحالم) يرى الطفل فى احلامه ارضا واسعة تجتمع فيها كل الحيوانات والنباتات التى انقرضت من على ظهر كوكب الارض فتنتابه الرغبة فى البحث عنها وعندما يجد من يشجعه يقتحمان العالم ليدركا أنه غير قاصر على الجنس الابيض فقط وعلى مجتمعه.. وفى الفيلم الصينى (زهرة الجليد) يقتل العمل القاس موهبة الطفل منج الفنية فيشعر أهل قرينة بخسارة بالغة بعد ان فاز فى مسابقة دولية بعد رحيلة، وفى الفيلم الرومانى لماذا للذئب ذيل) دعوة لاعادة النظر فى الحياه والتوقف عند السلوكيات الجميلة المهملة مثل التواصل مع الاهل والجيران والعناية بالحيوانات ولقد تشابكت مضامين الافلام أحيانا بين افلام موجهة للاطفال وافلام تتوجه للكبار ومن الطبيعى أن يحدث التشابك لكن من الطبيعى أن يحدث التساءل فى ذهن الطفل المصرى عندما يرى فيلما فرنسا عن ابوين قررا الانفصال وجلسا يناقشان مع طفليهما اسبابه وكيف ستسير الحياه وهو اسلوب فى مواجهة مشاكل الحياه لانسلكه عادة فى بلادنا بتلك الصراحة وهو مادفع المشاركين والمناقشين فى الندوات الاربعة التى أقيمت على هامش المهرجان الى طرح السؤال المتجدد.. كيف تخاطب عقلية الطفل.. وهل هناك حدود لأدراكه.. لقد طلب الاطفال المحكون المشاركة فى الندوات ولكن قيل لهم أنها للمتخصصين وأن موضوعاتها تفوق ادراكهم.. ومع كل هذا فقد كان المهرجان صاحب فضل فى لفت النظر لحقوق الطفل وثقافته وقد أوضح فى نهايته، أن وجوده المبدئى كان ضروريا ،لكن استمرار. مرهون بمجموعة من القضايا تتكامل معا لكى تضمن شرعيته فى المستقبل وهى

اولا: قضية التفهم العام لكيفية التعامل مع الطفل عقليا ونفسيا وتقديم الاعمال الفنية (برامج وافلام ومسرحيات)

ثانيا: أزمة التمويل ودور العرض التى تعانى منها سينما الكبار والتى تجعل من الاتجاه لانتاج افلام للاطفال صعبا

ثالثا: تراجع الدولة عن دعم الانتاج الكبير لسينما الاطفال واتجاه التليفزيون للانتاج فى مناسبات خاصة فقط ومن أجل الترويج لسياسات معينة وعجز المركز القومى للسينما عن وضع خطة سنوية واضحة لأفلام الاطفال.

فى مجموعة محسن يونس القصصية:
الكلام هنا للمساكين/ الكلام لسطوة المكان

أنيس البياع

هذه محاولة للتعرف على رؤية هذا الكاتب وللعالم الذى يحتويه خارجه وداخله. ولم يكن تميز محسن يونس بين كتاب القصة القصيرة مرجعه أنه يكتب عن نماذج من البشر، ويقص حكايات غير مألوفة عن الصيادين والبحيرة، (حيث مجتمع له بعض الخصوصية يقع على الساحل الشمالى لبحيرة المنزلة) لكن التميز جاء من رؤية فاحصة شاملة لهذا الواقع، فهو يكتب عن حكايات بعض البشر مستوعبا بدقة أنها مجرد حكايات لاتتناقض ولاتشذ عن رؤية ثاقبة لسيسيولوجيا الحياة الانسانية لقرية الصيادين.

إن القصاص الواقعى هو الذى يعيد إستحضار الواقع بصورة فنية فريدة وفى نفس الوقت لايزيفه أو يخترعه، وهى معادلة دقيقة للغاية والقصة الواقعية ليست أفكارا أو مقالات جميلة حتى «لو تخللتها أحداث» وحكايات حقيقية، قابلة للتحقق، وما أعنيه بالواقعية فى الكتابة القصصية هو تلك القدرة على أعادة اكتشافه الواقع ورؤيته فى مكانه الدقيق «من نسيج الحياة الاجتماعية لمجموعة من البشر»، أو نسيج الحياة الانسانية ذاتها. وهى بالنسبة لمحسن يونس تلك العفوية الاجتماعية التى تبدو متباينة أو متفرقة، ولكن الكاتب الموهوب كان قادراً على الإبحار فيها، باقتدار.

كان محسن يونس موفقاً، عندما أختار عنواناً لمجموعته قصة «الكلام هنا للمساكين»، ليس لأنها أفضل القصص، ولكن لأنها قد تحمل معنى يشمل جميع أبطالة وشخوصه. على أن البطل الحقيقى الذى كان لايغيب عن مجموعته هو «القرية» الصغيرة التى تقبع على شاطئ البحيرة متحدية عوامل الجغرافيا والتاريخ، وتحاول أن تلملم جراحها، متمسكة بنوع من الوحدة أو التوحد الذى يجمعها. لكن هذه الوحدة لاتلبث أن تأتيها من خارجها. رياح لاقبل لها بها فتنفلت أو تخرج على ذاتها، كارهة مثلما حدث فى قصة «الضوء أحمر» أن يدخل إليها من لايحترم طقوسها مثل الشاويش سالم فى قصة «عجينة الطين»..

تموج قصص محسن يونس بأبطال يتحركون بعفوية «شخوص كثيرة تتعارك أو تتسامر أو تحكى، يجمعها شجن خاص، وحيوية لاتنضب.. وكأنهم يشتركون معاً فى بناء تاريخ قرية من نوع ما..» فى زمن ما. صبية صغار، ومشايخ، وجدات ونساء قرويات لهن كلمات مسموعة، وأولاد ليل، وصيادون لايعيشون على هامش الحياة الاجتماعية وأن بدوا

كذلك. «الجميع يشكلون وحدة مع سطوة المكان الخاص حيث يمنح الأبطال أدوارهم، كما يمنحونه فعلهم الانسانى المؤثر. البيوت المتراصة الكالحة والأزقة الضيقة، و «الوسعاية»، والكلاب التى تنبح، والحمير التى «تفلسع» وتنهق وأسرار البحيرة التى لاتبين...

«مساكين» محسن يونس» ليسوا متسولين أوطلاب صدقة، فهم يصيغون حياتهم وأحلامهم كجزء من حركة صراع إنسانى» واجتماعى» وعفوى فى الوقت ذاته.» مساكين غير أنهم لم يتخلوا عن شموخ يحتمون به من السقوط.. فيحاول خليفة رجل عايدة فى قصة «الولاية» أن يكون ولياً، حيث المجد الأبدى والكرامات. «والولىّ له تلك المكانة شبه المقدسة فى القرية، حيث لأتخلو قرية من ولى، أو صاحب مقام له كرامات، لكن «ميراث القرية القديم، وأعرافها لاتمنح شهادة الولاية لكل طالب لها، ولكن القرية تمنحها طواعية، لمن تجتمع كلمتها عليه» لذلك يسقط «خليفة» رجل عايدة لأنه جاء خارج ناموس الجماعة، فالمساكين الذين شوههم البؤس وفقدوا خلاله احتياجاتهم الانسانية، ما فتئوا يحاولون إستعادة كبريائهم الضائع، فربما يعيشون بنصف جسد أحيانا كما فى قصة «موت الجياد»، «الرجل كأنه ثور لحقته فى اللحظة سكين حشت زوره، تندفع أصوات منه، شعْر المرأة منها يشيب» هذا الرجل المريض المشلول، يأبى إلا أن يذهب إلى السوق، وهو يركب حماره، واللجام فى يده «إمسكه بيده الحية وزغد الحمار برجله الحية وأنطلق» فهؤلاء المساكين يقاومون، يخرجون، أو يدخلون سوق البشر،» والرأس مرفوعة وإن كانوا يدارون دمعة تكاد تفر من العيون التى« تنظر إلى البعيد.

دائرة الصراع.

«لاتخرج قرية محسن يونس رغم ملامحها الخاصة عن دائرة الصراع الانسانى بين الظالم، والمظلوم،» القاتل والقتيل، من يملك البحيرة، والأرزاق، ومن يبيع قوة عمله.

وفى القرية مشايخ لهم كلمة وصولجان.. ونساء صاحبات لحم مكتنز ووجوه فيها بريق وأحمرار، وفعلة بلاشباك أوصوارى مرتفعة، غير أن الجميع يعيشون فى ظل تلك العلاقات الموروثة يتآلفون معها منذ زمن سحيق، رغم تمردهم عليها، أو محاولاتهم المتجددة للفكاك منها.

ويكون على الصبية عادة أن ينفخوا فى هذا الموروث بشقاوة، لأنهم لايعترفون بهذا التصنيف بين البشر، فنجدهم يواجهون العواصف كأنهم أصحاب تجارب وتواريخ،» يطلع الولد منهم مثل الجن إلى قلع المركب «قصة الصارى» رغم أن صارى «الحاج عمر» مرتفع إلى عنان السماء يخفى جزءاً منها، تحوم حوله الطيور ولاتقف عليه.» وحيث يسقط الولد محروس من أعلى لايعرض الام «جنية «الحاج، الذى تطبق عليه بقبضة يدها»، فى أنتظار الابن لعله يرجع لها سالما، بعد أن حملوه إلى البندر للعلاج. ويمنعها كبرياؤها أن تركع، كذلك الولد «درويش «فى قصة «الكبائر» يسب المعلم محمود فى وجهه، دون سبب، وكأنه يختصر المسافة دفعة واحدة، وينوب عن الصبية جميعا، وعندها تقع الواقعة، وينهار حلم «تينة حسنة» «فلا دقيق الليلة، ولاعجين، لأنها أدركت بفطنتها أن أو قروش المعلم محمود القليلة أبعد من نجوم السماء،» فلم يعد أمامها سوى ولدها درويش، تهجم عليه وكأنها تعجن بقبضتها جسده كله.

التوحد والإنفلات:

يقول الناقد «ابراهيم فتحى»: «قد تبدو بعض الاحداث وكأنها تتحرك مؤقتا، وعرضا بدون حتمية للإثارة والتشويق...

ولكنها لابد أن تستوعب داخل منطق صارم،»

يؤكد بناءها ذلك المنطق الصارم»، واعتقد ان ابراهيم فتحى قد لخص ما أعنيه من أن محسن يونس و هو يتعامل مع معطيات ومفردات واقعه الثرية لم يكن يغيب عنه أن تلك المفردات، أو الحكايات كانت بنت الواقع الذى يمنحها تفردها، ودرجلت لونها. واقع نجد عناصره شديدة الترابط والتداخل وأن بدا بعد ذلك أن لكل حكاية تفردها لكنه التفرد الذى لايشذ عن العام، وهذا سر تألقه.

عثمان رجل كوثر، فى قصة «الكلام هنا للمساكين» جرؤ إلى حين أن يهز جدار هذا الناموس الصارم غير أن هرته لم تلبث أن تذروها الرياح. «فالأقوياء هم الذين يحكمون» و يتحكمون. «ورغم ان الجميع قد يصدقون حكاية عثمان، «ويعرفون أن «الحاج» يمكن أن يفعل ما فعل، «لكنهم يتفرجون على ما يحدث.» والموسى فى يد الحاج وليست فى يده يرفعها، حيث يهوى بها على تكة سرواله، فيبين الذى لايبين بعد أن كان المراد أن تبين عورة الشيخ، «عثمان». «وحده إذن لن يخرق ذلك القانون،» ولو بدا انه قاب قوسين أو أدنى، «فهل بعد أن لبس لباس الشيخ من دليل؟»

يثور المساكين فى القرية. » يتمردون أحيانا،» يملكون أسلحة خاصة تناسبهم: الفكاهة، «المقالب،» السباب أحيانا» بعض اللطمات. «لكن هذا مجرد انفلات عابر، مؤثر ولاشك، لكن تأثير فى إطار يتم حركة الجماعة أو فى سياقة التاريخ الاجتماعى للقرية. غير أن ذلك المنطق الصارم الذى أشار إليه ابراهيم فتحى لايعنى جمود الفعل والموقف،» يكون التنفيس هو الخروج. البكاء والضحك قد يساعدنا على أن ننسى أو نتقبل لكنه لايغير مما راح، أو يصنع ما سوف يجىء. «وما يساعد مساكين محسن يونس على التعايش مع حبكة ذلك المنطق الصارم هو بعض من الفرح الذى يجملون به حياتهم، «حين يلعب الأولاد فى «الوسعاية»»، «أو حين يحول الكبار همومهم إلى نكات، «أو حين يحلمون بالولاية،» «الولد زغلول يركب حمارهم»، «ويعشق أن يطير، «وحين يطير يضحك، ويضحك»

الحزن ، والموت:

فى قصة «الحزن» تتمرد المرأة على المنطق، حين تلبس الملون فى يوم موت زوجها. وهى لا تتمرد على حزنها الخاص، «فالحزن الخاص فى داخلها يولد ويموت،» لكن الحزن العام ما قصدته. وفى قصة «أغنية العصفور والأسد» نفس المعنى تقريبا، حيث يمارس الحزن كدين بفعل الميراث القديم. يموت آدم أو لا يموت، المقدس هو الموت، المعنى والظاهرة، وليس من ماتوا أو يموتون. طقوس الموت ميراث موغل فى ثقافتنا منذ الفراعنة. كأن القرية لم تتغير كثيرا، والمتمردون على هذا الكهنوت لايلقون فى العادة ترحيبا. آدم نفيسه كان ما يزال حياً... «أنا حىّ .ملس على اللحم، وجد عرقا من عروقه والنبضات تندفع فيه واحدة وبعدها واحدة. ولما لم أذهب إليه بسرعة خرج من البيت!!».

وفى قصة «أغنية العصفور والأسد» يتجسد معنى التآلف بين الصديق فى ذلك الوشم الذى يلتصق بالجسد لايغادره أبداً. كان وشم العصفور فوق ثلث الصدغ الأعلى للعم، والعصفور «روح ضعيفة ولكنها تطير» أما فى راحة اليد، فكان الوشم أسدا بشوارب يمسك بيده سيفاً مرفوعة غير أنه لايطير كما يقول العم. هل تبوح أغنية العصفور والأسد بفصاحة أكثر برؤيته للواقع الشعبى لقرية الصيادين؟ ذلك أن القرية تمارس طقوس الموت والعادة المقدسة، حيث يتعلمونها فى خشوع.. «قالت ملكة العجوز لامرأة عمى أن تحفظ ما تقول. جلست هاجر عند قدميها، قالت ملكة لها حين يقع «تقصد زوجها «.. تقعد عند رأسه... الخ»

لكن محسن يونس فى كل تلك القصص يرى الموت

من منظور قرية لها خصوصية، رغم أنه محقق، وعام، ومشترك وقسرى. وقريته لاتستسلم له بسهولة، رغم طقوسها الكثيرة. أنها فى حالة من الاسترخاء لميراثها القديم، لكنها تعى فى داخلها حكمة الفعل الموت «نتيجة نوع من الايمان القدرى الذى لايقاوم، أو للضرورة الإنسانية. فالأشجار العطشى لاتنتظر والرياح فى حاجة إلى أشرعة كى تظهر قوتها والرجال جوعى، والنساء ينتظرن مايحملونه آخر النهار من قوت وزاد. فهل كانت قسوة هذا الواقع المكانى مبرراً لأن تلبس المرأة الملّون فى قصة «الحزن»، وتحفظ هاجر ما يجب عليها أن تفعله عندما يحين اجل زوجها فى قصة «أغنية العصفور والأسد».

سور من حديد مسلح

ربما كان الراوى يشير إلى أكثر من معنى حين وصف القرية بأنها سور من حديد مسلح فى قصة «عجينة الطين» فهى لاتحفظ سراً. البيوت رغم أبوابها المغلقة مفتوحة الأسرار ...لايمكنك أن تعيش منفرداً أو وحيداً، حتى لو ملكت القدرة على الإستقلال .. إن سكت عنك الكبار، فلن يسكت الصبية لأنهم لايحبون الأسرار، ولايتساهلون مع من يتصور أنه خارج على أسر الضرورة.

الشاويش سالم مختلف، شب هكذا، كان خائبا فى كل عمل يوكل إليه، وعندما كان صغيرا لم يتعلم طلوع صارى المركب أبدا. ويصبح جنديا، يتزوج ويمارس نوعا من الحياة لم تألفها القرية، حتى أن العم فرح لم يسمع عنه أبدا. حين يأتى فى إجازة لايغادر منزله، يظل حبيس جدران حجرة النوم. ولأن هذا الفعل عند قرية محسن يونس كان غريبا خارجا عن المألوف أو نزوعا الى كسر سور التوحد الذى تعيشه يكون العقاب هو الرجم. الصغار لايرجمون الخطيئة لأنها نسبية، وإنما يرجمون من يخرج على نص له أدوار ووقفات أو هو الغيظ الذى عبر عنه القاص. فالناس فى بلدته تذبل يقتلها الصقيع، وماء البحيرة الذى يصبون فيه مجارى المدينة المجاورة. والرجال فى بلدته تحيض مثل النسوة، تتشقق الأرجل والأفخاد من كثرة ما انغمست فى الماء المالح، والرطوبة. ويأتى الشاويش سالم ليظهر فحولته، لايخرج للناس أبدا، وأمرأته ترمى مياة الغسيل أمام بيتها وشعرها مبلول، وتلبس قميصا يظهر كتفيها الابيضين، كأنه يفعل ما لا يقدر عليه سواه أو كانه يكشف ضعف الآخرين، فيكون الغيظ ويكون الرجم.

تضحك القرية وترتج الحيطان:

يجئ الصراع هذه المرة بين القديم والجديد، بين القرية بميراثها والمدينة باغراءاتها، حيث الكراسى الفخمة وخراب الذمة والمصاعد الكهربئية والعمولات، والكائنات الطفيلية. ورغم هذه الخطابية الملحوظة فى لغة القاص إلا أنه كان عليه أن يدخل فى مواجهة مع المدينة او ذلك الجديد الوافد فالجدة مازالت تلجأ الى الرجل الملبوس بالعفاريت، وتصر على أن لا تركب الأتومبيل، وتفضل الحمار عليه، فصاحبه يأخذ خمسة قروش للنفر الواحد، وهى تكره الزحام والتصاق الأبدان. وفى المقابل كانت قصة الحب بين الحفيد وأميمة. وكأن هذا الحب قادرا على التبشير بعالم اخر يتجاوز سكون القرية الطويل، ومن خلاله تمتنع أميمة عن لبس «الحجاب» المثلث ورأس الهدهد الشائخ فى رقبتها، والجد لم يستطع تحمل ضربة على ظهره جاءته وسط الدخان والهمشورش والحاس حاس، فقلب الموقد فى حجر الرجل، الذى صرخ بعويل، ولم يعد ثمة مفر من أن يلجأ الجد الى الطبيب.

إن القرية تزحف نحو عالم من القيم جديد وحضارة من نوع خاص، يكشف الكاتب ببراعة جوانبها، ويتعامل معها بلا إنبهار فلم يضع القرية فى مواجهة المدينة كطرفى تناقض حاد لايجتمعان، للجديد أيضا فوراته ونزواته وتناقضة.. لابد أن تكبر الأشياء..

مثلما تكبر الحبيبة.. ولابد من أن نثور حينما لايكون مفر من ذلك.. وثورتة كأنها همس حنون.. لايبوح به الحبيب وحدة وإنما ثمة أخرون سوف يكبرون يوما ويثورون.. «هاتي يدك.. هاتي يدك.. هاتي يدك»

ويشير الكاتب الى العلاقة بين القرية والمدينة فى أكثر من قصة فى «مراسيم» أو فى «المدينة رجل ثمل».. وهو يحاول بهذه الإشارة وضع هذا الموروث المتكامل المتوحد القديم فى مواجهة حالة التحضر، ليس بمعناه الاخلاقى ولكن بكونه حالة ومرحلة لها تكوينها الاجتماعى والنفسى الخاصان. والمدينة فى هذه العلاقة تكون عادة هى المستفيدة، تأتى العمة المتعلمة لتأكل الدجاج وتشرب اللبن ولاتنسى أن تأخذ نقود الأرض. فهل كان على الولد بعد أن كشف سر حنو العمة المتعالى، أن يذهب الى المدينة معها، أم كان عليه أن يفرح لأنه لم يذهب؟ كذلك الجدة، فى قصة «مراسيم» كانت تودع حفيدها الصغير الذى أخذه الأب الى المدينة للعمل، وكأنها تشيعه إلى قدره الأخير.

النساء والليل وسطوة المكان:

قد يبدو أن المرأة فى قصص المجموعة منكسرات أو مقهورات، لكن هذا القهر الذى يقع على الجميع رجالا ونساء هو قهر فرضته الظروف والحياة التى يعيشون جميعا فى ظل قوانينها، بل أن أبطال محسن يونس «يعافرون» الحياة بضراوة وشجاعة نسوة ريفيات لهن فعل يوازى فعل الرجال، دافعن عبر تاريخ طويل عن دورهن المتميز فى مجتمع قرية الصيادين.. ينسجن حكاياتها وتاريخها فى مهارة وخبث وسخرية مثلما ينسجن شباك الصيد. ويصح أن نقول أن لهن السياسة ولرجالهن البحر والبحيرة..

ويكاد الكاتب أن يحافظ بمهارة على ذلك التزاوج بين أدوار النساء والرجال والصبية، فلكل هؤلاء فى القرية دور ومكانة وفعل. وهؤلاء الأبطال ليسوا فر

ولافارسات آخر الزمان.. إنهم بشر عاديون تركت سطوة المكان الفريد على وجوههم وسلوكهم علامات محفورة مثل الوشم من العسير أن يمحى. وسطوة المكان هذه تفرد لليل معناه الخاص، ذلك أن ليل القرية له سره وغموضه وظلامه وسحره. يقول فى قصة «عجينة الطين» « ووقفت فى طريقى فذهبت عبر الباب، ولم أسمع شيئا الا الليل»

وفى قصة «الكلام هنا للمساكين» رأى رجلاً عريانا، يجرى بين الأزقة والليل ليل» أو فى قصة «يفتل الحبل» حيث يقول العمدة «أن الليل لهم والبلاد»...

إن من خصائص الظاهرة الاجتماعية الاستمرارية والتوحد ومشاركة الناس فى صنعها وصياغتها دون ادراك واع بذلك. وفى دراسة محسن يونس لقرية الصيادين، نرى أن تلك الرؤية القصصية قد أستوعبت مفردات الواقع جميعها: الطبيعة، الانسان، والحيوان، وهو ما أعنيه بسطوة المكان. وهو ماجعل محسن يونس كاتبا متميزا بين كتاب القصة القصيرة.

الفنان السكندرى على عاشور..
ولوحاته ذات الهوامش المضيئة

محمد الحلو

اقيم بقاعة آتيليه القاهرة مؤخرا معرض الفنان المصور/ على عاشور، حيث عرض الفنان مايقرب من عشرين لوحة من لوحات التصوير الزيتى، بالاضافة إلى تسع لوحات أنجزها الفنان باستخدام الألوان المائية «الإكوريل».

ولعل أهم مايميز لوحات على عاشور هو تلك الهوامش المضيئة التى تحيط بلوحاته، فلوحة على عاشور عبارة عن بؤرة درامية داكنة يحيط بها

هامش مضىء يضيق ويتسع وتختلف مساحتة من لوحة إلى اخرى.

ومن هنا فأن لوحاته تحمل نوعاً من التقابل الحاد- ليس فقط بين الداكن والفاتح- ولكن بين اسلوبين وطريقتين من طرائق الأداء، فهناك قدر كبير من التباين والاختلاف بين بؤرة اللوحة الداكنة وهامشها المضىء، فلكل منها نسيج خاص ومنطق مغاير فى معالجة الشكل وصياغة العناصر، يمتد هذا الاختلاف ليشمل الخط، واللون والضوء والايقاع.

حيث تتشابك العناصر فى بؤرات لوحاته فلا تترك متسعاً لفضاء، ويطل الضوء من عمق المنظور ليصوغ كائناته المزدحمة ويعمل على تحديد شخوصه التى بسط كثيراً فى ملامحها كل ذلك بالوانه الداكنة التى يلفها الفنان بظلال كثيفة، وكلما تغور العين فى بؤرات لوحاته تتلمس موسيقاها الحزينة حيناً، الصاخبة أحياناً، فتصدمنا صرخات معذبيه الذين يتخبطون فى ظلمة ضبابية فلا تستطيع العين التعرف على ملامحهم إلا حين يسلط عليها ضوءاً شاحباً ذابلاً، فتتبدى لنا وجوه أقرب إلى الصور الأ يقونية لمعذبى المسيحية النعارين بدينهم فى عهود الاضطهاد الدينى ولكن حين تصعد العين إلى هامش اللوحة نفاجأ ببحر النور الساطع حيث الفضاء الفسيح فيه شخوص اثيرية رقيقة كأنها خيالات احلام تتحرك هامسة.. طائرة راقصة حيث تصدح الألوان الشعبية المبهجة بأهازيج من النغم الشفيف مجسدة عالم طفولى شديد الفرح.

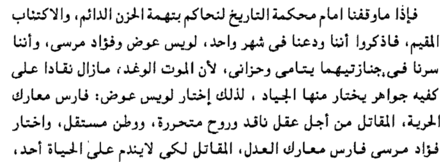
وعلى مستوى التقنية يمكن القول بان على عاشور يمارس نوعاً من المغامرة الفنية فلوحاته تتميز بجرأة التكوين، ولنقل الجرأة على التكوين فهو كثيراً ما يجرح تكويناته وكأنه يعلن تمرده على القديم محاولاً الخروج منه.

ويمكن تلمس بعض المفردات التى تتكرر فى لوحات على عاشور والتى قد يكون لها دلالات خاصة، مثلاً ذلك الثور الذى يشيع الفوضى فى بؤرات لوحاته والذى يوحى بسيطرة قوة حيوانية على مقدرات الانسان وربما أراد والفنان ان يرمز به إلى عالم سلطوى شرس وقاهر يضغط على شخوصه بقسوة وفى هوامش لوحاته يطالعنا «الديك» هذا الكائن الجميل، وثمرة الرمان وهى ثمرة ذات قشرة صلبة إلا ان داخلها رقيق وشديد العذوبة، فنحن رغم كل ما بداخلنا من نبل وقيم جميلة إلا أننا لابد وان نكتسى بمظهر صلب لمواجهة قسوة الواقع من حولنا.

واذا كانت البؤرات الداكنة للوحات تعكس حساً متعاظماً بالاغتراب والنفى، إلا ان على عاشور لايستسلم لهذا الاغتراب، ولايكتفى بمجرد طرح اغترابه على مسطح اللوحة بل يعمد إلى محاورة هذا الاغتراب برؤياه الحلمية المتعطشة للحياة فى هوامشه المضيئة هناك حيث يلتقى الحلم بالواقع على مسطحات اللوحات.

عليه العوض!

اذا ماجمعتمو أمركمو ، وهممتمو بكتابة سيرة حياة جيلنا ، فلاتنسوا أننا عشنا حتى وارينا أحلامنا التراب، وأننا كفنا بأيدينا فرحنا ، وسرنا على أقدامنا فى جنازات حبنا ، ورثينا بأقلامنا عقولنا ، وامتدبنا الأجل- ليته ماامتد- حتى رأينا الغابة تخلو من زئير الأسود وهديل الحمام، ومن السنابل والنوّار والورد المعطر بالندى، لتنعق فى خرائبها الغربان، وتحوم بين أطلالها الخفافيش ولا ينبت في أرضها الخصبة سوى الحلفا والأشواك والصبار..



فإذا ماوقفنا امام محكمة التاريخ لنحاكم بتهمة الحزن الدائم، والاكتئاب المقيم، فاذكروا أننا ودعنا فى شهر واحد ، لويس عوض وفؤاد مرسى، وأننا سرنا فى جنازتيهما يتامى وحزانى، لأن الموت الوغد، مازال نقادا على كفيه جواهر يختار منها الجياد ، لذلك إختار لويس عوض: فارس معارك الحرية، المقاتل من أجل عقل ناقد وروح متحررة، ووطن مستقل، واختار فؤاد مرسى فارس معارك العدل، المقاتل لكى لايندم على الحياة أحد، المنتمى لتلك الغابة المتسعة من المقهورين والمستذلين، أما لماذا ترك الموت الوغد، الخونة والمهرجين وطبول السلاطين يدبون على أرضها، فذلك هو الذى جعل الدموع تتكسر على الدموع.

أما والزمان، هو هذا الزمان، وأحوال الوطن والأمة هى ماتعرفون، فاذكروا ذلك عندما يضع التاريخ جيلنا فى قفص اتهامه، واشهدوا بالحق الذى لم يعد نوره يسطع ، وضعوا فى قفص الاتهام القاتل الحقيقى:ذلك السرطان اللعين، الذى ظل سارحا فى سماوات الأمة حتى أكل عقل لويس عوض، وتلك الطوبة المريبة التى ظلت تنشر الاكذوبة وتبرر القهر حتى اصطدمت برأس «فؤاد مرسى» ، فاختفى رجلان كان وجودهما على ظهر البسيطة، دليلا على أن الشجاعة ممكنة، والثبات على المبدأ ليس مستحيلاً ، وبرهانا ساطعاً على أن السير فى طريق النشوات العليا هو مايليق بالانسان اذا كان كذلك حقا.

فليذكر العدول من شهودكم، أننا دفنا رجالاً لولاهم ماكان لنا عقل، ولا كان لنا قلب، وأننا بعد كل جنازه نعوذ فنلتفت حولنا بحثاً عن عوض عنهم فلانجد الاّ الحلفا والاشواك والصبار. فاعذروا حزننا الممض، واغفروا اكتئابنا المقيم.

وعلى الشعب- بعد الله- العوض!

صلاح عيسى

مع البامة
عدد أكتوبر من

اليسار

راية المستضعفين في الأرض

*** خريطة جديدة للشرق الأوسط**

* أمريكا تقادن موقف مبارك في الخليج
بصلح السادات عام ١٩٧٩ مع إسرائيل.

* قمة هلسنكي.. والتفكير السياسي الجديد.

* «شهر عسل» العلاقات المصرية الاسرائيلية.

*** أزمة إقتصادية جديدة.. والحكومة: لاتغيير!!**

*** إثنان وأربعون قتيلا.. حصيلة سياسة «عبد الحليم موسى»**

*** ندوة يشارك فيها ١١ من قيادات اليسار حول:**

موقع الأصوليين الاسلاميين
على الخريطة الطبقية المصرية.

*** فؤاد مرسى**

طبت حيا وميتا.. «يارفيق خالد»

*** مشاغبات.. إضرب يا«بوش» وإدفع يا «بوش».**

*** الأقزام قادمون من الدرجة الثالثة.**

وأقرأ لهؤلاء..

ابوسيف يوسف/ د. جلال أمين/ د. رفعت السعيد/ د. سمير فياض/ سمير كرم/ صلاح عيسى/ د. عبد العظيم أنيس/ عبد الغفار شكر/ فريد عبد الكريم/ فريدة النقاش/ د. فوزى منصور/ محمد سيد أحمد/ محمود الحضرى/ محمود أمين العالم.. وآخرون

رسائل من: واشنطون- موسكو- القدس- عمان- حيفا- باريس- جنيف

كاريكاتير: بهجورى- حجازى- عمرو سليم

رئيس التحرير
حسين عبد الرازق

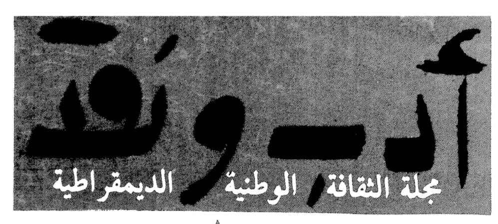
١٠٠ صفحة

جنيه واحد

لوحة الغلاف / الفنان الصحفي عبد الغني ابو العينين (١٦٥٨) ، [illegible] / يوسف شاكر

رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
(إخوان مورفيتلي سابقا)
تليفون ٣٩٠١٠٩٦



• عدد خاص •

٢٥ عاماً على رحيل محمد مندور

٦٣

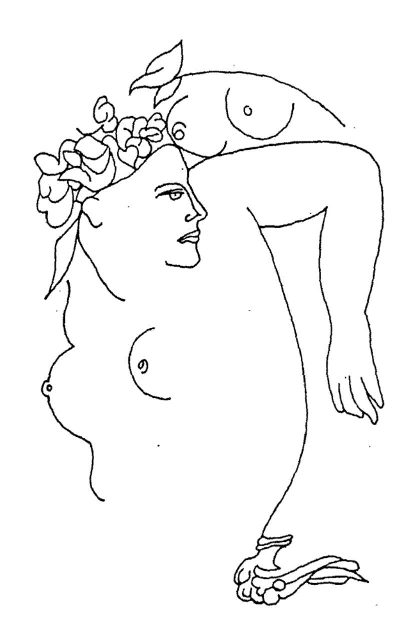
أحمد عبد المعطي حجازي
جابر عصفور
رفعت السعيد
عبد الرحمن أبو عوف
فريدة النقاش
ملك عبد العزيز
إبراهيم فتحي
بدر توفيق
رجاء النقاش
صلاح عيسى
فؤاد دوارة
محمود أمين العالم

نوفمبر ١٩٩٠

محمد عبد العظيم

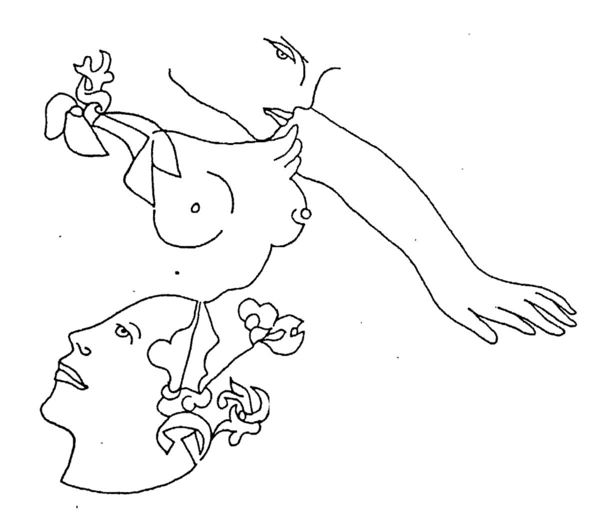
أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى



السنة السابعة/نوفمبر ١٩٩٠/العدد ٦٣/ تصميم الغلاف للفنان يوسف شاكر

البورتريه للفنان صلاح عنانى/الرسوم مهداة من الفنان محمود الهندى



المراسلات: مجلة أدب ونقد/٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت ٣٩٣٩١١٤

الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٥٠ دولارا للافراد ١٠٠ دولار

للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار باسم/الاهالي-مجلة أدب ونقد

المقالات التي ترد للمجلة لاترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

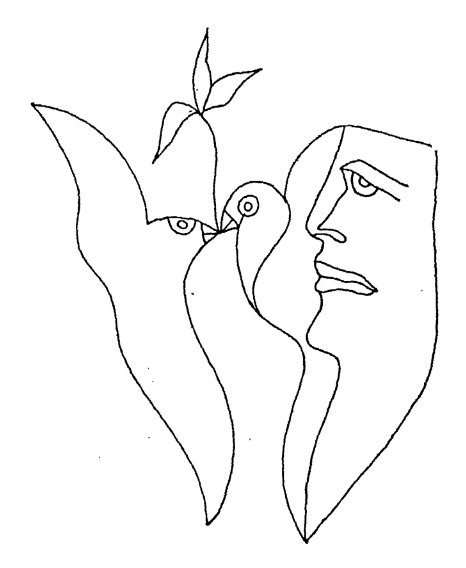
أعمال الصف والتنضيد: نعمه محمد علي/ صفاء سعيد (مجلة اليسار)

رئيس مجلس الادارة

لطفى واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش



مدير التحرير: حلمى سالم

سكرتير التحرير: ابراهيم داود

مجلس التحرير

ابراهيم أصلان / د. سيد البحراوى / كمال رمزى / محمد روميش

في هذا العدد:

افتتاحية

على طريق مندور.. الى المستقبل

فريدة النقاش

وأخيرا استطعنا أن ننفذ عددنا عن مندور فى ذكرى رحيله الخامسة والعشرين، وذلك قبل أن ينقضى العام الذى حلت به المناسبة، لتكون « أدب ونقد » وحدها قد تذكرت هذا العالم المناضل فى ذكراه.

عمل الزميلان «حلمى سالم» و«ابراهيم داود » بهمة مضاعفة، حملا مسجلا وذهبا للشاعرة ملك عبد العزيز فى بيتها- بيت مندور- أكثر من مرة، طافا بالمكتبات العامة بحثا عن كتب الراحل العظيم القديمة التى لم تطبع مجددا، تصفحا المجلات القديمة والدوريات.. اتصلا بعدد هائل من الكتاب يطلبون اليهم الاسهام فى العدد طبقا لخطتنا. وفوق هذا وذاك كتبا، حتى يخرج العدد بصورة لائقة وجديرة بمكانة مندور الفريدة. ذلك أن إسهامه العظيم يتمثل أساسا فى تأصيل الثقافة التقدمية، وإعلاء شأن الممارسة التى لايستقيم الفكر التقدمى بدونها، وانما يبقى معزولا محلقا فى الفراغ ، معرضا لأن تتجاذبه الأهواء وتمتطيه المصالح التى تنزع منه فتيل الاشتعال لتجعله حلية فارغة على الصدور.

فلعلكم ترضون عن عددنا هذا، لعله يسد فراغا فى المكتبة العربية التقدمية.

إن احتفالنا بمندور هو إحتفال بالفكر التقدمى كله، وهو يتطور وينضج ويصحح نفسه فى الممارسه،وتلك بالضبط هى خبرة هذا المفكر الذى صنفه الناقد إبراهيم فتحى ديمقراطيا ثوريا كان يقترب فى كل خطوة من مواقع الاشتراكية العلمية الى أن وصل اليها فى النهاية،وان على طريقته.

لذا نحن لم نندهش أبدا من الاهمال الرسمى لمندور، ولم نفاجأ كما لم نفاجأ من قبل حين استبعد «سلامه موسى» من قائمة الاحتفالات الحكومية الباهتة بالمنورين رغم إنتمائه لنفس الجيل، ولم نفاجأ حين اتخذت الاحتفالات برواد التنوير شكل المهرجانات الاعلامية الزاعقة دون اتجاه نقدى جدى، ودون نظر الى الأمام، الى المستقبل الذى تغلق دونه الأبواب ممارسات الحكم التابع، وتعمل ثقافته الرسمية على خلق وهم مستقبلى بديلا عن مستقبل فعلى يكون إمتدادا خلاقا وتجاوزا للماضى.

والثقافة التقدمية وحدها قادرة على احتضان هذا الحلم ورعايته والكفاح من أجله بجعلها أداة من أدوات الجماهير العاملة فى سبيل تغيير حياتها الى الأفضل، فى سبيل الامساك بزمام مصيرها.

وان سيرة مندور العطرة لتفتح لنا أبواب المستقبل على مصراعيها، وترعى حلمنا وتهدى كفاحنا من أجله.

انها سيرة جيل، وسيرة مدرسة فى الفكر والحياة انتمى اليها عفويا آلاف المثقفين الباحثين عن طريق لتحرير وطنهم وتحقيق السعادة على أرضه.فما أحوجنا لاحياء تراثهم لابتحنيطه، وانما بترجمته فى حياتنا العملية كفاحا يوميا ضد كل مايعوق ازدهار وطننا وسيادة الكادحين على مقدراته، كفاحا ضد التبعية والطفيلية والفساد، وإعلاءً لشأن العقل ضد الظلامية، وشأن الكدح ضد النهب، وشأن الثقافة الوطنية ضد التبعية الثقافية والرجعية الفكرية المسلحة بنفايات الرأسمالية التى يجرى تزويقها كل يوم وتقديمها كخلاص للشعوب بعد الصعوبات الكبيرة التى تقف أمام تطور الاشتراكية.

ولذا فان الوعى بحقيقة الاشتراكية كما توصل اليها مندور وآلاف المثقفين الذين شقوا هذا الطريق ،وتطوير هذا الطريق وبلورته وتدقيقه باستمرار هو مهمة ملحة إلحاح العمل اليومى من أجل الخبز والحرية

ان تطور المعرفة يتسم بالتناقض الذى هو لب الجدل. وهو تطور واضح على هذه الصورة فى مجمل عالم مندور، فليس هناك من تجاور بين الافكار والرؤى ، والتركيب الناشئ فى كل مرحلة جديدة من تطوره لم يكن حصيلة جمع مواقف أو أفكار متنافرة أو صيغة وسطية بين القديم والجديد «منزلة بين المنزلتين» على حد قول المعتزلة، ولكنه كان محصلة الصراع الذى انتقل عبره «مندور» من أفكار لأفكار أرقى ومن مواقف لمواقف أرقى وصولا الى الاشتراكية. وعندما قامت ثورة يوليو كانت صلة مندور بالوفد قد انقطعت موضوعيا بعد أن شارك هو مفكرا ومناضلا فى قيادة أقصى يسار حزب الحركة الوطنية–حيث لم تكن حرية انشاء الأحزاب التقدمية قائمة (كما انها ليست قائمة الآن)



وكان التقاء «مندور» مع الاشتراكية فى خاتمة المطاف تبلورا لهوى شعبى عبرت عنه باقتدار كل أعماله فى مراحلها المختلفة، وليسمح لى الصديق الدكتور عصفور أن أختلف معه فىَ قوله أن القديم والجديد فى انتاج مندور يلتقيان التقاء المجاورة، والحق أن القديم والجديد فى عالمه يتجادلان ويتصارعان بصفة دائمة، وأن كل تركيبة تنشأ كانت محصلة هذا الصراع. وكانت أرقى،: حيث تخفت النزعات المثالية وتتراجع لصالح المادية، وهى عملية اقترنت بالتدقيق أولا بأول فى المفاهيم، وإبتداع المصطلحات،واذا كان الناقد الكبير قد قسم المدارس النقدية منتهيا الى ماأسماه بالنقد الايديولوجى الذى انحاز اليه حين اختار الواقعية الاشتراكية، فان هذا التقسيم لم يكن الا عملا إجرائيا أى أداة يدخل بها الى حقيقة الارتباط بين كل جوانب موضوعه وفى ميدانه وبقدر ماتوفرت المعرفة فى زمانه.

كان تطور مندور مرتبطا بتطور القوى الاجتماعية التى اختار منذ البداية الانحياز اليها واختيار الكفاح بإسمها، واذا كان الشعب قد تبدى فى أعماله الأولى باعتباره كتلة واحدة- لم ينتسب اليها أبدا فى نظره الباشوات وعملاء العصر -فانه تبين فى ظل الممارسة المتقدمة لتحالف الطلاب والعمال عام ١٩٤٦ وبروز دور جديد للطبقة العاملة، حقيقة المصالح الطبقية التى سيتطور على أساس منها النضال اللاحق ضد الاستعمار والباشوات والقصر، وارتبط الوطنى بالطبقى لافحسب فى كتاباته السياسية، وانما أيضا فى مفاهيمه النقدية وفى مجمل نشاطاته على اتساع الساحة التى عمل فيها كمثقف مناضل شامل. فى ١٩٤٦ كتب يقول ...« انه تتطلب اليوم سياسة جريئة لا لمحاربة الفقر والمرض والجهل فحسب، فتلك واجبات الحكومة البديهية، وانما لخلق ظروف للعمل تتفق وكرامة البشر ، ولاتحرمهم من ثمرة مجهودهم الكاملة، كما تفتح أمام المواهب الطريق واسعا، لاتقوم فيه حواجز مصطنعه ولا عوائق ظالمة باغية..!

ولعلنا نكتشف هنا كيف أنه وهو يدعو الى أن يحصل الكادحون «على ثمرة مجهودهم الكاملة» يقدم مبكرا واحدة من المقولات الأساسية للاشتراكية «لكل حسب عمله» ويترجم بدفاعه عن تفتح المواهب وازدهار الابداع مقولة ماركس عن «أن التطور الحر لكل فرد هو شرط التطور الحر للجميع»

ويلفت ابراهيم فتحى نظرنا الى أن الصياغات الماركسية المباشرة كانت مجرمة بحكم القانون فى ذلك الوقت.

كانت سيرة مندور مع ثورة يوليو ولاتزال موضوعا يستحق الدرس والتأصيل لان تفصيلاتها لاتخصة وحده ،ولعل الشهادة البليغة التى يقدمها لنا رجاء النقاش أن تفتح لنا بابا لدراسة الموضوع من كل جوانبه.

أذكر أن طه حسين الذى كان هو نفسه قد أصابه ما أصابه من أذى ثورة يوليو قال فى واحد من أحاديثه الأخيرة قبل الرحيل يرد للمحرر الصحفى سؤاله عن الثورة الثقافية «عن أى ثورة تتحدث، لقد رحل مندور مفعما بالمرارة، ولم تتحقق له فى ظل يوليو تلك الفرصة التى يقدم فيها عطاءه على نحو لائق، فعن أى ثورة تتحدث؟».

وكانت هزيمة يوليو قد وقعت بعد رحيل «مندور» بعامين، وعاش «طه حسين» معزولا ليشهد نصر أكتوبر ويموت بعد أيام من الحرب.

وتتكرر شبيهات هذه المآسى فى حياتنا الثقافية كل يوم على نطاق واسع، حيث أصبحت هى الاساس فى ظل الثورة المضادة، يحتشد الكتبة والمخبرون فى المواقع الثقافية الكبرى،ويعملون فيها تخريبا، حتى أن واحدا من مثقفينا الكبار هو عالم الآثار «أحمد قدرى» الذى خاض معاركه الضارية من أجل حماية تراثنا وتقديمه بالشكل اللائق قد مات مقهورا محملا بأسراره المؤلمة حول عمليات المتاجرة بالآثار وتكوين الثروات الهائلة من نهبها على الملأ، ولعله سوف يأتى اليوم الذى تتكشف للرأى العام فيه حقيقة ماحدث للاطاحة «بأحمد قدرى» وابعاده عن موقعه بمؤامرات صغيرة وضجيج إعلامى أجوف ومضجر.

انها قوى الكبح التى ظلت كامنة فى ظل ثورة يوليو وشدت مندور الى الخلف وعطلت برنامجه، هى نفسها- وقد تسيدت الآن- تدمر المواهب بحصارها، تلاحق الشعب بالتجويع، تبدد الطاقات الغنية بالمراره والموت،تقطع الأشجار الكبيرة حتى تتطاول الطحالب.

وبعد فما أحوجنا الآن لمثل شجاعة «مندور» الفكرية والعملية فى مواجهة حكم الرأسمالية التابعة وفضحه ، وتعبئة الجماهير لمواجهته،شجاعة الرجل الذى حول جريدة مسائية ميته فى الأربعينات الى «مايشبه المنشور اليومى الثورى، ووصلت فيها بالمعارضة السياسية الصلبة الى أبعد الحدود ، وجعلت منها سوط عذاب على الانجليز والسراى وأذنابهما من الأقليات التى لم يكن لها هم سوى التربص للحكم ومغانمه».

وما أشبه الليلة بالبارحة.

سيجارة واحدة أقل:

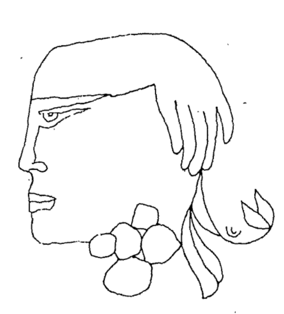
وبعد أيها القارئ العزيز، هانحن مرة أخرى نضطر لرفع السعر. وماكنا نحب أن نفعل ذلك اذ نعرف جيدا الحالة المعيشية الصعبة التى يكابدها المصريون الكادحون. كان الأمر صعبا علينا ونحن دعاة شعار الثقافة خدمة لاسلعة، ونحن المدافعون الأصلاء عند ضد تيارات التجارة والاسفاف التى تستنزف الأموال وتدعي الثقافة، وسوف نظل مدافعين عن شعارنا وأهدافناونعمل على تطبيقها فى كافة الميادين، فذلك هدف أسمى للاشتراكية: أن يعيش الجميع حياة كريمة يقتسمون فيها الخيرات المادية والروحية التى تتزايد بانتظام مع امتلاك المعرفة وإحراز التقدم..

لكننا مضطرون، فأسعار الورق ومواد الطباعة هى فى تزايد مستمر، وقد أغلقت أزمة الخليج سوقا هاما من أسواقنا هو الكويت التى تلقينا من مثقفيها أكبر عدد من الاشتراكات بالعملة الصعبة، والآن وقد أغلق الغزو العراقى هذا السوق بات محتما علينا أن نسعى لاكتفاء ذاتى ولم يكن أمامنا خيار آخر سوى رفع السعر. لذا نلتمس عذركم وندعوكم الى التدخين أقل حتى يتوفر فارق السعر.. **ويسأل الأصدقاء: طيب وغير المدخنين؟**

ولن نجد ردا، ولعل المجلة نفسها تقدم نفسها حتى تحسم التردد.

نحن نعرف أن المنتجين المصريين يتقشفون كل يوم بصورة أشد من سابقه، فلتدخل مجلتنا- اذا كانت جديرة بذلك- فى قائمة الضروريات الأولية..

نحن نطمع فى تسامحكم ونعدكم أن نعيد النظر فى قرارنا تو أن تنفرج الأزمة المالية، ونتمنى أن تدفعوا الخمسين قرشا الزائدة دون أن تلعنونا فنحن مثلكم نعانى من الأزمة الشاملة لكننا نواصل العمل من أجل مستقبل أفضل.



تنويه

استغرق ملف «٢٥ عاما على رحيل محمد مندور» كل صفحات عددنا هذا، فلم نتمكن من نشر العديد من المواد والموضوعات التى كانت معدة تماما للنشر به، واضطررنا الى إرجائها جميعا الى العدد القادم، بما فى ذلك الموضوعات التى نوهنا فى العدد الماضى عن نشرها فى العدد الحالى (مثل: هكذا تعلمت من لويس عوض لفاروق عبد القادر، السينما المسيحية فى مصر لماجدة موريس، البروسترويكا والأدب السوفييتى ترجمة سمير الأمير.)

هذا عدا ماكنا أعددناه للنشر من قصائد وقصص ومقالات وتعليقات (وخاصة تعليق ابراهيم فتحى وادور الخراط وصنع الله ابراهيم على موضوع قصة «الخالة تغنى» وتعليق صلاح شريت مدير ثقافة أسيوط على رسالة درويش الأسيوطى فى العدد الماضى)، والرسائل الثقافية والتواصل. والجزء الثانى من تعقيب د. سيد القمنى

نأمل من الكتاب الأصدقاء أن يتكرموا بانتظارنا الى العدد القادم، الذى لابد سننشر به كل هذه المواد التى أخلت مكانها لرائدنا الكبير: محمد مندور



هذا الرجل الرقيق الفخم، العالم الثبت، الناقد البصير المتذوق، زهرة شباب القاهرة وعاشق باريس المتيم، أنجبُ أبناء طه حسين وأنصح تلاميذ لانسون، وريث سعد وصديق ماركس، محامى الدستور ومترجم حقوق الانسان، محرر «النداء» ونجم مجلس النواب، رسول آلهة الاوليمب الينا ورسولنا اليهم.

نعم، فلو كان رجل من تراب مصر وهواء فرنسا، من نار الثورة وسلافة الشعر، لكان هذا الرجل هو محمد مندور.. الذى لم نشبع من صداقته.

أحمد عبد المعطى حجازى



«ولبلادنا أن تتساءل عن الفائدة التى يمكن أن تجنيها من انضمامها الى هذا المعسكر أو ذاك، وقد كانت ولا تزال تصر على أن تخرج من دائرة نفوذ انجلترا وأن تسترد سيادتها الخارجية كاملة حتى تعيش بمنأى عن المطاحنات الدولية، وتتمكن من التعامل مع كافة الدول وتبادل المنافع على قدم المساواة»

«واذا كانت مصر قد عملت لتكوين الجامعة العربية فانها لم تكونها لكى تصبح اداة فى يد الانجليز. ونحن بلا ريب نرحب بأن تنظم بلاد الجامعة العربية الدفاع المشترك عن نفسها، ولكننا نرفض أن توضع تلك البلاد برمتها تحت الحماية الانجليزية، وأن تسخر فى الحروب الانجليزية الاستعمارية بطبيعتها»

مصدر: صوت الامة ٤٧/٤/٢٣

محمد مندور: ناقدا ومناضلا وانسانا

محمود أمين العالم

عندما كانت مصر تحتفل خلال هذا العام بمثقفيها التنويريين، لم يأخذ محمد مندور مكانته الجدير بها فى هذا الاحتفال، ولست أغالى ان قلت: لعل محمد مندور أن يتقدم بعض هؤلاء التنويريين الذين احتلفت بهم مصر. لست أقوم بمفاضلة، أو أقلل من قيمة هؤلاء التنويريين وأنما أحرص على تأكيد معنى يكاد يغيب ونحن نحتفل بالتيار التنويرى فى حياتنا وثقافتنا المصرية والعربية عامة. فما أكثر مايقتصر فهمنا للتنوير عند حدود الرؤية أو الدعوة العقلانية العامة المجردة، دون تحديد لدلالة هذة الرؤية أو هذه الدعوة فى سياقها الاجتماعى الخاص. حقا إن كل دعوة عقلانية فهى دعوة تنويرية، ولكن ما أكثر ما توظف كذلك هذه العقلانية توظيفا خاليا بل متعارضا مع البعدين الوطنى والاجتماعى!

وما أكثر ماتعرض على نحو توفيقى أو تلفيقى مع مايناقض العقلانية ذاتها وما أكثر مانتعارض كذلك هذة العقلانية فى التعابير النظرية مع الممارسات السياسية والاجتماعية الفعلية. وما أكثر ما تتراوح وتختلف مواقف بعض التنويريين العقلانيين من مرحلة لأخرى، بل لعل بعضهم يتخذ من العقلانية أداة تبريرية ! ما أدخل فى تفاصيل أو تسميات. ولكن حسبى أن أقول إنه لهذا يرتفع اسم محمد مندور علما من أبرز أعلام الفكر التنويرى المصرى والعربى الذى يجمع بين العقلانية والوطنية والرؤية الاجتماعية والانسانية المتقدمة، والتى تتسق آراؤه النظرية مع مواقفه العملية، وتكاد حياته أن تكون تجسيدا حيًا لفكره.

كان محمد مندور ابن التراث الانسانى العقلانى ، والتراث العربى الاسلامى العقلانى

خاصة، والثقافة العربية التقدمية فى مصر بوجه أشد خصوصية، واستطاع أن يوحد هذا كله فى صيغة فكرية وحياتية متسقة، جعل منها مصباحا للتنوير وسلاحا للتعبير والتطوير، لم يكن المفكر العقلانى المتعالى عن مجتمعه وعصره، بل كان المفكر المتفهم لمجتمعه وعصره، والملتزم بهمومه، والمشارك مشاركة فعالة فى الفعل التاريخى التنويرى التغييرى، لم يكن مثقفا تقليديا- كما يقول آحد الكتاب مستعيرا مصطلح جرامشى- بل كان مثقفا عضويا بالمصطلح الجرامشىّ نفسه.

ولم يكن مصادفة بل اختيارا واعيا أن يحصل محمد مندور فى عامين متتاليين على ليسانس الآداب وليسانس الحقوق فى عامى ٢٩-٣٠ من جامعة القاهرة (فؤاد الأول سابقا)، فيجمع بين الثقافة الأدبية والثقافة الاجتماعية العلمية.وكان اختيارا واعيا أن يستقيل من الجامعة بعد عامين من بعثته فى فرنسا وتعيينه فى جامعة القاهرة، يستقيل لينغمر فى العمل السياسى اليومى مناضلا ضد السلطة الملكية الانجليزية الرجعية السائدة آذاك مشاركا فى تشكيل جبهة اليسار- الطليعة الوفدية- داخل صفوف حزب الوفد. ولكنه يواصل الجمع بين الفعل التنويرى الثقافى والفعل التغييرى السياسى.

ولهذا نجد له هذا التراث الغزير الخصب فى مجال النقد الأدبى الذى يكاد أن يكون مسحا شاملا للتراث النقدى العربى القديم ومتابعة دقيقة لأبرز تيارات الإبداع الأدبى الحديث والمعاصر، بمنهج يجمع بين التحليل الموضوعى التاريخى الدقيق، والإنصات الأمين إلى رفيف الذات المبدعة ، والحرص على اكتشاف دلالة المضمون الأدبى ومدى فاعليته الاجتماعية وقيمته الجمالية. وإلى جانب هذا التراث الغزير الخصب فى النقد والدراسة الأدبية، نجد هذا التراث الغنى والخصب كذلك من المقالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى كانت صداما جسورا مع مظاهر التخلف والاستبداد والتبعية فى المجتمع المصرى آنذاك،وتحريضا جسورا على التغيير والتجديد.
ولهذا كان من الطبيعى أن يدخل محمد مندور الحبس الاحتياطى أكثر من عشرين مرة بين عامى ٤٥-١٩٤٦. وكان من الطبيعى كذلك أن يكون من أبرز قادة الفكر والثقافة عامة فى مرحلة من أخطر المراحل فى تاريخ مصر الحديث التى كانت ارهاصا لكل ما حدث بعدها من تغيير وتأزم وتوتر حتى يومنا هذا،هى مرحلة الأربعينات.

ففى هذة المرحلة أخذ يمتزج الصراع السياسى الوطنى ضد الاحتلال البريطانى بالصراع الاجتماعى الطبقى ضد النظام الرأسمالى التابع السائد، وأخذت تتداخل الحدود بين الثورة الوطنية الديمقراطية والثورة الاشتراكية، وأخذ الأدب يخرج من حدوده التقليدية والرومانطيقية ليمتزج ابداعا ونقدا بقضايا الواقع الاجتماعى الذى يغلى بالثورة وارادة التغيير.

فى هذه المرحلة من تاريخ مصر كان هناك بحث عن قيادة جديدة لمصر، ولعل اللجنة الوطنية



للطلبة والعمال التى تشكلت عام ١٩٤٦ أن تكون تجسيدا لهذه القيادة ولكنها لم تتمكن من المواصلة والتطور. وكان هناك إحساس عام غامر بضرورة تغيير المجتمع تغييرا بنيويا شاملا سياسيا واقتصاديا وثقافيا. وانعكس هذا فى كثير من التعابير الفكرية والأدبية.

كان محمد مندور من أبرز المعبرين عن هذه المرحلة والمناضلين فى صفوف طلائعها والمشاركين فى صياغة مفاهيمها وقيمها.

وكانت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، بما رفعته من شعارات، وفى بعض ما حققته من منجزات، تعبيرا عن بعض أشواق محمد مندور وأحلامه التى شارك فى صياغتها والنضال من أجلها فى الأربعينات، إلا أن الطابع العسكرى البيروطراقى لهذه الثورة قد أرهق وأقلق ضمير محمد مندور وفكره. فقد كان يرى فى الديمقراطية وفى احترام حقوق الانسان، مدخلا أساسيا لتحقيق آهداف أى تغيير ثورى صحيح.

ولهذا عكف محمد مندور على ممارسة النقد الأدبى، مكرسا جهدة الأكبر له، يعيش فيه كل أشواقه وأحلامه متسلحا بمنهج يجمع بين ذاتيه التذوق وموضوعية الرؤية وبين التحليل الاجتماعى الانسانى للأدب والحرص على قيمته الفنية الجمالية.

ولهذا اقتصرت فى الخمسينات وحتى منتصف الستينات معاركة- التى لم يتوقف عن خوضها- على معارك الفكر والأدب، دفاعا عن الفكر الاشتراكى الذى ازداد التصاقا والتزاما به،

وكشفا عن الدلالة الواقعية والاجتماعية والانسانية والدعوة إليها فى الأدب.
والتفت حولة كوكبة من التلاميذ الذين شاركوا ومازالو ياشاركوان فى إغناء الحياة الفكرية والفنية والأدبية والثقافية عامة فى مصر. فلم يكن محمد مندور مجرد مفكر كبير. بل كان كذلك معلما وانسانا وشخصية غنية ملهمة معطاءة. كان يلهم ويعلم بشخصيته بقدر ما كان يلهم ويعلم بفكرة.

وفى هذة الأيام، يمر ربع قرن على وفاة محمد مندور، وقد تساقط العديد من الأحلام التى عاش محمد مندور وناضل من أجلها.

فهناك هذة الأزمة الفكرية والموضوعية التى تعانيها التجارب والأنظمة الاشتراكية فى العالم. وهناك ثقافة التخلف والتبعية فى المجتمع المصرى، وثقافة التمزق القومى فى الوطن العربى. وهناك سيادة روح الاستهلاك والمتاجرة والابتذال والتسطح والطائفية واللاعقلانية فى الفكر والثقافة. وهناك غلبه التيارات الشكلانية والوصفية فى النقد الأدبى. وهناك أخيرا تخاذل العديد من المثقفين عن الالتزام بقضايا العدل والديمقراطية والتحرر والتقدم بل تحول بعضهم إلى أبواق إيديولوجية لاشرس أنظمة الحكم العربية النفطية الاستبدادية وأشدها تخلفا عن روح العصر وأكثرها تبعية للامبريالية العالمية.

على أن هذا لايعنى أن الساحة الثقافية المصرية والعربية قد أظلمت تماما. بل هناك العديد من المثقفين من أجيال مختلفه، الذين يتصدون لهذه الاوضاع المصرية والعربية المتردية، بمواقفهم النضالية السياسية، وبإبداعاتهم الأدبية والفكرية، وبوعيهم النقدى المتفتح على مستجدات واقهم وعصرهم.

ولعل هذة الأوضاع المتردية نفسها، فى مصر والوطن العربى كله، التى بلغت أبشع مستوى للتخلف والتمزق والتبعية أن تكون إيذانا بتفجير مرحلة جديدة من التغيير الجذرى الذى يحقق على مستوى اكثر عمقا واستشرفا الأشواق والأحلام النبيلة- لسنوات الاربعينات فى لحظة تاريخية جديدة من حياة العالم. ولهذا فلعله ليس من المصادفة- أن تبرز أمامنا هذه الأيام القامة الشامخة لمحمد مندور مفكراً اتنويريا ومناضلا تقدميا ديمقراطيا، وأن يرف علينا عطر شخصيته الخصبة مبشراً بميلاد مرحلة جديدة..

مقالان لم ينشرا لمندور

١- التل الملهم

التل الملهم هو تل «سيون» SION باللورين بلد موريس باري MAURIS BARRES» كاتب القصة التى تحمل هذا الاسم.

أحب «باريس» لأنه من تلك النفوس القوية التى تهتز بالانفعالات، تمسك بها حياتها، وهى تفنى قليلا قليلا، كما تمسك الحمى بأعصاب المحموم. وتلك هبة يحباها القليل ممن يقدمون دماءهم قربانا على مذابح البشر، فنراهم فى انفعال مستمر، تتأجج ناره كلما جد فى البحث عن هدف له كجياد الخيل يحفزها مدى الشوط، فتنسى مابها من نصب حتى ليحسبها الرائى تنفق مما يجدد من فيض الحياة فيها ، وهى بعد تنفق أصل ذلك الفيض.

وكما أحب «باريس» BARRES أحب اللورين، لان شباب فرنسا علمنى كيف أحبها. وأى نفس بشرية تطأ أرضا روتها الدماء كما روت تلك الأرض- ثم لاتحبها؟

فى ذات مساء وأنا فى مقتبل الشباب لاقيت بالسربون شابا فرنسيا يقظ النفس، فألفت صحبته وكأنى وجدت مفقودا طال إلفى له، وأخذ المساء يبسط رداءه قليلا قليلا فوق جسور «السين»، ودعانى الصديق الى السير على ضفافه. والصديق شاعر عذب، سرنا نتحادث حتى انتهينا الى ميدان «الكونكورد» فأخذ الصديق بيدى ليطوف بى ميدانه الفسيح، فاذا به ثمانية تماثيل، كل منها يركن. ووقف الصديق أمام أحدها قائلا «ادنُ واقرأ هذه الكلمة المنقوشة على قاعدة التمثال.

هذا المقال ينشر لأول مرة كان بداية لسلسلة انتوى الدكتور مندور كتابتها تحت عنوان «عصا التسيار» لكنه لم يفعل.

دنوت فقرأت كلمة «ستراسبورج»، وسألته عن معنى ذلك، فأجاب: «تمثال هذه المرأة الجميلة يمثل مدينة «ستراسبورج»، كما تمثل التماثيل الأخرى كل مدينة من مدتنا الكبرى، ونحن هنا بفرنسا نمثل دائما جمهوريتنا ومدننا فى صورة حسناء، لأننا نؤمن بالجمال، ونعتقد أننا فى أوروبا الحديثة ورثه الذوق الأتيكى، ذوق آثينا، التى أنجبت «فيدياس» و«براكسيتل»، كما يعتقد الألمان أنهم ورثه اسبرطة، بما عهد عنها من جفوة فى الخلق وقصد فى الحس. وأما أننى وقفت بك الى تمثال «ستراسبورج» بالذات، وفذلك لأن لهذا التمثال منزلة خاصة فى نفوسنا، علمنا إياها آباؤنا، فقد كان والدى مثلى طالبا بالسربون قبل الحرب العظمى، وكان يجتمع ورفاقه الطلبة كل أحد من كل أسبوع الى ساعد هذا التمثال، فيضع كل منهم باقة الورد- التى حملها- على هذه الأرض التى تراها تحت قدميك، ثم ينبرى خطباؤهم ذاكرين أرض الالزاس واللورين وقد مثلتها «ستراسبورج» فى قلب باريس، وماكان لنا أن ننسى هذه الأرض التى ظلت فرنسية منذ حكم لويس الخامس عشر فى سنة ١٨٧٠. ثم سكت قليلا كمن يتلقى وحيا من السماء. انفجر سكوته وهو يصيح: آه لقد أخبرنى أبى أنهم اجتمعوا سنة ١٩١٣ عندما ظهرت قصة «موريس باريس» عن «التل الملهم»، وأخذوا يلقون عن ظهر قلب بعض فقرات شاعر اللورين. وفى نغمات هذا الكاتب عندما يصف بلاده المغتصبه - نقط من الدم. آه! ولكن مالنا اليوم نعيد تلك الذكرى المؤلمة. لقد استرد جندنا البواسل ما اغتصبه العدو، ولهذا ترانى الليلة أكاد اتفجر بالشعر أمام هذا التمثال المقدس، ثم قفز الصديق قفزة عالية وسقط الى جوارى آخذا بيدى وهو يصيح «هيا.. هيا بنا الى الشانزلزيه أطلعك على جمال فتياتنا.. هيا.. هيا.. إيه لك أيها الحياة، اتنظمى حلقات يدا بيد وارقصى هذا المساء». وكان البيت الذى ارتجله الصديق والذى لن أنساه ماحييت كما لم أنس قائله- من روعة الجمال والفرح بالحياة ما يزيدنى اليوم حزنا واشفاقا على هذا الصديق العزيز.

منذ ذلك المساء و«التل الملهم» لايغادر ذاكرتى، وقد اجتمعت محبتى للشاعر «باريس» إلى محبتى لأرض «باريس»، ولأولئك البواسل الذين يدافعون عن تلالهم الملهمه.

قصة «التل الملهم» قصة موجزة لن يجد فيها المولعون بقصص المفاجآت، كما لن يجدوا أية قصة أخرى من قصص «باريس» مايغنى تطلعهم. ومحور القصة واقعى: هو كيف استطاع ثلاثة من الرهبان أن يجعلوا من هذا التل تلا مقدسا، يحج اليه العابدون. ولقد عاش هؤلاء الرهبان فعلا فى القرن التاسع عشر: ولكن موضع المتعة فى هذه القصة، ليس فى وقائعها البسيطة، بل فيما أشبعها به الكاتب من نغمات نفسه الحارة، وما حلاها به من وصف جميل لبلاد اللورين، مسقط رأسه، وقد اغتصبها الألمان، فزاد الكاتب تعلقا بها وبجمالها فتنه.

ابتدأ «باريس» حياته بحبه لنفسه، حتى كتب عن «عبادة النفس» فشغف بالحياة، وتغنى

بمافيها من «دم وشهوة وموت» ، ثم ضاقت نفسه عن أن تحتوى مايفيض به قلبه من حب، فامتد حبه الى الوطن، فأوقف قلبه على التغنى به، وشحذ مواطنيه الى نصرته ، وبلغ هذا الرجل من النفاذ الى نفوس شباب فرنسا مبلغا لم يبلغه كاتب آخر.

شوقنى «باريس» الى زيارة الألزاس واللورين، فسرت اليها حتى نزلت بفردان، فتزاحمت الذكريات بنفسى عن نبالة من دافعوا عن حصن تلك المدينة النبيلة، وكانت ذكرى الكاتب «رينو» ودفاعه المجيد عن حصن «فو» الى جوار «فردان»– من أوضح تلك الذكريات.

ذهبت الى ذلك الحصن، وما أن وصلت الى بابه حتى شعرت كأنى قادم على بيت مقدس، ولنقص نبأ هذا الرجل، ونراه لاشك يرفع من القلوب.

فى سنة ١٩١٦ تدفق جيش العدو حتى وصل الى حصن «فو» وحاصر العدو الحصن أياما طويلة، وما بالحصن الانفر قليل على رأسهم الكابتن «رينو» واستمر الحصار أياما، وقد قطع العدو أسلاك الضوء ومجارى المياه وموارد الرزق،و «رينو» ورجاله ثابتون بجوف الحصن لايتسلمون، حتى مل العدو طول الحصار،فعزم على اقتحام الحصن، وأخذ ما به من رجال.

والحصن مكون من عدة سراديب محفورة تحت الأرض، بحيث لايرى الرائى منها شيئا بارزا عن مستوى الهضبة المجاورة. ابتدأ العدو اقتحام السراديب فثبت له «رينو» ورجاله رغم الظلمة التى كانت تغمرهم ، ورغم الجوع والعطش اللذين هدا من قواهم، فأقام «رينو» أول حاجز، وترك فيه فتحات صغيرة ، سلط منها النيران على العدو المقتحم، يحصده تباعا، ولكن العدو استطاع اقتحام الحاجز، فلم يسلم «رينو» بل تراجع عدة أمتار وأقام حاجزا ثانيا ، لم يأخذه العدو الا بعد معركة حامية كالمعركة الأولى. وتراجع رينو عدة أمتار أخرى،

وأقام حاجزا آخر. واستمر كذلك لايسلم حصن الوطن الذى أودع بين يديه الا قدما قدما ، حتى وصل الى آخر سرداب بأقصى الحصن، وقد فنى معظم رجاله، وجرح هو أكثر من جرح، وقد تعفنت الجثث، وفتك الجوع والعطش والظلام والمرض بالأحياء، أكثر مما فعل الموت بالموتى، وأخيرا؛ أخذ الألمان «رينو» أسيرا ، ونفوسهم خاشعة احتراما للرجل، وردوا اليه سيفه إجلالا لشجاعته، وبلغ بهم فرط الأعجاب أن رفعوا رايته الى جانب رايتهم، فوق الحصن. والى اليوم لاتزال تلك الراية المجيدة معلقة بمدخل الحصن، يحج إليها شباب فرنسا ، لينحنوا أمامها. وتحت هذه الراية يرى الزائر صورة لآخر حمامة أرسلها «رينو» الى القيادة الفرنسية العليا ليخبرها بهذه الكلمة البسيطة «هذه صورة آخر حمامة أرسلها لكم».

خرجت من زيارة هذا الحصن ونفسى حزينة حزنا قلما شعرت بمثله. لم يكن حزنا يهد النفس كما عهدت الأحزان، بل حزنا قواها الى حد العنف. وسرت على قدمى مواصلا زيارتى لمعارك القتال. مررت بمقابر الجند، وقد امتدت الى أقصى مايستطيع البصر أن يمتد، ولعمرى ما رأيت فى

تلك المقابر مايقبض، وماهى الا حدائق ممتدة فلاترى الا خطوطا من الصلبان البيضاء الناصعة، ممتدة طولا وعرضا فى أشكال هندسية منتظمة، وبين تلك الصلبان شجيرات الورد المزهرة، وقد فرشت الطرقات بالرمل الأصفر الجميل، فوق كل صليب اسم الباسل المدفون وسنه واسم كتيبته، ولكنى للأسف كنت فى أكثر الأحيان أنظر الى الأرض فأرى صفحة صغيرة من المرمر كتب عليها «الى الميت العزيز من أمه الحزينة» أو من «زوجته البائسة» أو «من أبيه الشيخ الآسف» أو «من أخيه الذاكر» أو من «خطيبته الباكية».

هنالك الى خلف هذه المقابر الجليلة الرائعة رأيت بناء شاهقا يعلوه مصباح كبير، بأعلى فنار يلقى ضوءه الذى يخبو ويضئ كل دقيقة فى كل فج، فتقدمت الى الفناء فاذا به «معظم دومونه» قرأت هذا الاسم فتساءلت: وعسى أن يكون ذلك (مكان العظام).

«معظم دمنون» هو بناء ضخم أقامته الأجيال الناهضة تخليدا لمجد آبائهم الذين سقطوا فى ميدان الشرف دفاعا عن الوطن، ليجمعوا عظام من لم يستطيعوا معرفه اسمه من الضحايا التى مزقتها نار العدو إربا، حتى ذهبت بأشلائها كل مذهب، جمعوها فاختاروا منها واحدا بالاقتراع، حملوه الى باريس حيث دفنوه باحتفال مهيب تحت «قوس النصر»، ليجعلوا من هذا «الجندى المجهول» زمزا لضحايا الوطن، وأوقدوا فوق قبره تحت القوس تلك النار المقدسة التى لاتزال تضطرم حتى اليوم، ليل نهار. وأما باقى هؤلاء المجهولين، فقد دفنوا بالمعظم الى جوار ميدان الجهاد الذى سقطوا به.

ودخلت المعظم، فوجدته ممشاه طويلة على جانبها جملة من المعابد الصغيرة، بنوها جنبا الى جنب كغرف المنزل الواحد، وقد خصوا كل كتيبة بمعبد نقشوا على جدرانه اسم رجالها الضحايا، وبكل معبد مذبح للصلاة.

خرجت من المعظم، والى اليوم لا أزال أراه بما به من ضوء خافت ورؤوس حاسرة، وقلوب كسيرة. وسرت بالريف فرأيت عن بعد مايشبه المشاة المغطاة ببناء متين من الأسمنت المسلح، فسرت اليه، وكلما دنوت تثاقلت خطاى حتى وصلت وأنا أكاد أجر أرجلى جرا، واذا بى أمام «خندق الحراب» الذى حدثنى عنه صديقى الباريسى.

«خندق الحراب» هو ذلك الخندق الذى كانت ترابط به كيتبة من جند بريتانيا الفرنسية، جاءت طائرات العدو فألقت بقنابلها الضخمة على الخندق فردمته على مابه من حماة فى لمحة البصر، وبقى الجند البواسل قياما وهم أموات، ولم يبق منهم ظاهرا تحت ضوء الشمس الا حرابهم المثبته بأعلى بنادقهم، والى اليوم لايزال هؤلاء الجند أمواتا قياما، ولاتزال حرابهم تلقى الى النفس بأقوى آيات التفانى فى الوطن، والذود عنه بالدماء.

هال بعض أهل أمريكا ما رأوه من مصير هؤلاء الأبطال، فأقاموا هذا البناء ليحمى رماحهم، فتظل قائمة تخلد ذكراهم، وليظلوا كما هم ممسكين بسلاحهم ثابتين للعدو، فاصطلت نفسي حزنا وإقداما، فى مزيج عجيب، حتى بلغ شعورى مبلغ الألم، فأسرعت الى قمم «الفوج» التى تفصل اللورين عن الإلزاس، وهنالك بأعلى «الهونل» آخذ ضوء الشمس يضمحل أمام ظلام الليل الذى لا يقاوم، وخففت الى حافة القمة أتبين تل «سيون» تل «باريس» الملهم، فرأيته خلال ضباب كثيف، وأنصت قليلا، فاذا بأجراس القطعان العائدة تتردد على أذنى.

وهأنا الليلة أغمض عينى فأرى كل ذلك، وقد برز وسط الجميع وجه الصديق المشرق، الصديق الذى علمنى محبة «باريس» ومحبة «اللورين»، ومحبة فرنسا.

تباركت أيها التل.. وتبارك حماتك، وتبارك حماة كل وطن.

تباركت أيها الصديق.. وتبارك يوم عرفتك فيه.

٢-حدث خطير:

اتصال المثقفين بالعمال

لقد بدت بمصر فى هذه الايام ظاهرة تعتبر نقطة تحول خطيرة فى تاريخنا الحديث، ويظهر هذا التحول من المقارنة بين الحركة الوطنية فى سنة ١٩١٩ والحركة الوطنية الحالية، ففى سنة ١٩١٩، كانت الامة لاتتحرك الا اذا طلب اليها الزعماء الحركة وخطبوا فى جموع الشعب وساروا فى المظاهرات، أما اليوم، فقد نضج التفكير السياسى حتى رأينا جموع الشباب من «طلبة وعمال» يقررون بأنفسهم خطوات الجهاد العملى وينفذونها، وتستجيب الامة لندا ءاتهم.

وفى سنة ١٩١٩، كانت الحركة سياسية بحتة فليس لها الا هدف واحد، هو الغاء الحماية وتحقيق الاستقلال، واما اليوم، فقد اصبح من الواضح ان الحركة القائمة لاتعتبر تحقيق الاستقلال

نشر هذا المقال فى مجلة البعث ١٩٤٦/٣/١ ولم يجمع فى أحد كتبه

نفسه الغاية النهائية التى يقف عندها الجهاد، وذلك لان الفرد قد أصبح يدرك ادراكا واضحا انه لاخير فى الغاء الرق الخارجى اذا دام الرق الداخلى جاثما على صدره، وانه لاجدوى من أن يصبح الوطن عزيزا، اذا ظل الفرد ذليلا، بل ان التخلص من الاستعمار نفسه ليس الا وسيلة لرفع مستوى الحياة بين طبقات الشعب ، وذلك بمنع الاجنبى من أن يستغل مصادر الثروة فى بلادنا

وليس بكاف ان ندافع عن قوتنا وقوت أبنائنا ومواطنينا ضد الاجنبى بل لابد من أن ندافع عنه ايضا ضد المستغلين من المصريين والاثرياء الجشعين حتى تتحقق العدالة بين الناس، وتتاح الفرص لكافة المواهب، ويفسح المجال لكل نشاط انسانى منتج

وهذا التفكير هو اقصى ماكنا نطمع فيه، والبلاد كانت بلا ريب سائرة نحوه، ولكنه قد ظهر أخيرا بصورة واضحة ومانظنه سيقف نحوه، ولكنه قد ظهر أخيرا بصورة واضحة وما نظنه سيقف بعد اليوم قبل ان يبلغ أهدافه التى تتلخص فى الديمقراطية السياسية والعدالة الاجتماعية الى جوار استقلال وادى النيل.

والشئ الذى يستحق التسجيل هو أن هذا التفكير قد خرج من حيز الفكر والاحساس الى حيز العمل والتنظيم، وقد أتت الخطوة الاولى اليه من شباب الجامعة المثقفين القلقلين على مستقبلهم قلقهم على مستقبل بلادهم. فهم الذين سعوا الى العمال بدافع ذاتى يريد المغرضون الكاذبون ان يشوهوا جماله فيتحدثون عن ايد خفية فيه، وهم لايكذبون عندئذ فحسب بل ويأثمون

والذى لاشك فيه هو ان الامر لم يعد يحتمل تسويفا، فجموع الامة عاقدة العزم على تغيير الاوضاع الاجتماعية القائمة واعادة النظر فى الهوه السحيقة التى تفصل بين الغنى والبؤس فى مصر، وان الشعب لم يعد يقنع بالوعود الخاوية والاصلاحات الهزيلة التى تقرب من الاحسان، وانه يتطلب اليوم سياسة جريئة لالمحاربة الفقر والمرض والجهل فحسب، فتلك واجبات الحكومة البديهية، وانما لخلق ظروف للعمل تتفق وكرامة البشر، ولاتحرمهم من ثمرة مجهودهم الكاملة، كما تفتح أمام المواهب الطريق واسعا لاتقوم فيه حواجز مصطنعه ولا عوائق ظالمة باغية..

ولسنا نحن الذين نردد هذه الافكار، وانما نلتقطها من السنة الشبان جميعا فى الجامعة، بل ومن السنة اساتذتهم، كما نلتقطها من أفواه جميع موظفى الدولة الذين يزيد عددهم عن المليون ونصف، وذلك فضلا عن عمال الحكومة وصغار موظفيها الخارجين عن الهيئة، واما عمال الشركات والمصانع الاهلية فقد اصبحت هذه الاراء نشيدهم المستمر

واذا كانت هناك طبقة كبيرة من الامة وهى طبقة الفلاحين لم تدرك بعد مدى ماهى فيه من بؤس ولا تحركت للخلاص منه، فان ذلك آت عما قريب، وذلك لان هذا التفكير لم يعد قاصرا على العواصم بل قد امتد الى المراكز، وأخذ يتسرب الى القرى التى لم تعد تخلو اليوم احداها من الطلبة والمثقفين الذين يترددون عليها من حين الى حين اثناء الاجازات ويخالطون الفلاحين ويخالفون اباءهم فى الرأى وينشرون التفكير الجديد فى كل مكان

صفحة من الذاكرة:

محمد مندور يبكي ويشد شعره الأبيض

رجاء النقاش

فى سنة ١٩٥٨ كانت الاستعدادات تجرى لعقد المؤتمر الثانى للأدباء العرب فى الكويت، وقد انعقد المؤتمر قبل ذلك فى بلودان فى سوريا سنة ١٩٥٧، كان المسئول عن مؤتمرات الأدباء هذه هو «اتحاد الأدباء العرب» الذى كان يوسف السباعى رئيسا له، وكان السباعى الى جانب ذلك مسئولا عن اختيار الوفد الذى يمثل مصر فى هذه المؤتمرات، فقد كان السباعى يحتل العديد من المناصب من بينها رئاسة «جمعية الأدباء» فى مصر، وكانت ثورة ٢٣ يوليو قد أطلقت يد يوسف السباعى فى الحياة الأدبية، مما ساعده على أن يحتل مكانه كأول رئيس لاتحاد الأدباء العرب، فما دام هو الشخصية الأدبية الأولى والرسمية فى مصر، فقد كان من الطبيعى - بحكم مكانة مصر- أن يحتل موقع الرئاسة فى أول اتحاد للأدباء العرب من سائر الاقطار.

وعندما نتساءل اليوم عن السبب الذى دفع بثورة يوليو وقادتها الى اختيار يوسف السباعى ليمثل الحركة الأدبية فى مصر، وليقف على رأسها ويصبح الشخصية الرسمية الأولى فى هذا المجال.. عندما نسأل هذا السؤال فإننا نحتاج الى وقفة قصيرة للتأمل والاجابة.

لم يكن يوسف السباعى أفضل أدباء مصر عندما قامت ثورة ١٩٥٢، وكل ماكان معروفا عنه هو أنه كاتب قصصى نجح على المستوى الشعبى والصحفى، أما موهبته الفنية فلم تكن- فى موازين النقد الصحيحة- موهبة كبيرة، وفى نفس الوقت كانت ثقافته العامة وثقافته الفنية فى ميدان القصة والرواية ثقافة محدودة، مما جعل أدبه فى إجماله أدبا سطحيا ،بعيدا عن العمق، خاليا من أى قدرة على ملاحقة التطور الفنى والفكرى فى الأدب العالمى بل وفى الأدب العربى

نفسه، حقا . لقد كان كاتبا غزير الانتاج، وكان يصدر الكثير من الروايات الضخمة، ذات الطباعة الملونة الفاخرة، ولكن هذا الانتاج كله، باستثناءات قليلة مثل روايته الجيدة «السقامات»، كان نوعا من الأدب الذى يهتم به المراهقون من أصحاب الثقافة المحدودة، ثم ينصرفون عنه بعد أن يتحقق لهم شئ من النضج فى الفكر أو فى الحياة، فقد كان أدب السباعى أدبا هشا لا يعبر عن تجربة إنسانية كبيرة، وهو أدب لايتجاوب معه العقل المتعمق، ولا القلب النابض الحساس العارف بهموم الحياة الحقيقية.

كان الموضوع المفضل عند يوسف السباعى هو الحب، أو «الغرام» فى لفظ أصح وأكثر دقة، فالحب عند السباعى كان لونا من العاطفة السهلة السطحية، والتى تنشأ فى فراغ، بعيدا عن الظروف الاجتماعية والفكرية والسياسية، ومن هنا أصبح هذا الحب الذى تدور حوله معظم روايات السباعى أقرب الى الأغانى الخفيفة والحكايات المسلية ومداعبة المشاعر والغرائز عند المراهقين وأصحاب الثقافة المحدودة والتجربة القاصرة، ومن خلال هذا الاتجاه العاطفى أو الغرامى السهل استطاع السباعى أن يحقق لاسمه وأدبه شعبية كبيرة، ساعد على تأكيدها وتوسيعها ماكان يحظى به من سلطة ونفوذ، مما أتاح له« دعاية واسعة» قامت بها الصحف وأجهزة الاعلام المختلفة، ثم جاءت السينما فقدمت روايات السباعى على الشاشة، وللسينما سحرها وسلطانها الكبير عند الجماهير، وهكذا تجمعت عوامل عديدة جعلت من السباعى واحدا من ألمع النجوم فى الأدب والفن والمجتمع على السواء.

على أن هذه الشهرة الواسعة التى حظى بها السباعى مع النفوذ الرسمى الكبير الذى تمتع به فى ظل ثورة يوليو لم ينجحا فى فرض اسمه على المجتمع الثقافى الحقيقى فى مصر والوطن العربى كله، وقد انعكس هذا الموقف على نقاد الأدب ذوى القيمة والمكانة، فكان معظمهم يهاجم أدب السباعى ويعترض عليه وعلى رأس هولاء النقاد: الدكتور محمد مندور والدكتور عبد القادر القط وأنور المعداوى.

وقد واجه السباعى هجوم النقاد عليه بطريقة عجيبة، فكان يعمل باستمرار على معاقبة الذين يهاجمون أدبه ويعترضون عليه، وذلك من خلال سلطته الكبيرة ونفوذه الواسع فى مجتمع ثورة يوليو، فقد تعرض الدكتور القط للمنع من السفر لسنوات طويلة نتيجة لموقفة من السباعى وأدبه، وكان السفر بالنسبة للقط مسألة حيوية، لا بسبب نشاطه العلمى فقط، بل لأنه متزوج من سيدة أوربية ، وكان القط وزوجته وأولاده قد تعودوا على السفر الى أوروبا فى الاجازات السنوية لزيارةأهل الزوجة، وقد تكرر مرارا فى أيام أزمة القط مع السباعى أن يجد القط نفسه ممنوعا من السفر فى آخر لحظة حيث يتم إنزاله من السفينة أو الطائرة التى يركبها الى أوروبا، بينما يتم السماح بالسفر للزوجه والأولاد، مما ترك أثرا نفسيا بالغ السوء على الناقد الكبير وأسرته، وقد ظل القط يعانى من هذه المشكلة سنوات طويلة متتالية، ذلك عقابا له على



ماكتبه ضد أدب السباعى فى كتابه «قضايا معاصرة فى الأدب المصرى» اللى صدر فى أوائل الخمسينات وكان أول الكتب النقدية المهمة التى أصدرها القط.

أما المعداوى فقد تعرض بسبب نقده لأدب السباعى، وبسبب مواقف نقدية أخرى مشابهة، الى فصله من وظيفته فى وزارة التربية والتعليم، مما أدى به الى اضطرابات نفسية وصحية خطيرة قضت على حياته وهو فى الخامسة والأربعين، وكانت وفاته المفاجئة فى ديسمبر ١٩٦٥ نتيجة طبيعية للأضطرابات العنيفة التى تعرض لها ذلك الناقد الصريح الشجاع، وهى القصة التى شرحتها بالتفصيل فى كتابى«بين المعداوى وفدوى طوقان- صفحات مجهولة فى الأدب العربى المعاصر» أما الدكتور مندور فقد اصطدم بكثير من الظروف الصعبة، وسوف أروى جانبامنها فى هذا المقال.

كان من نتيجة هذه المواقف العنيفة والعقوبات الفورية التى تعرض لها بعض النقاد الجادين بسبب رفضهم ونقدهم لأدب السباعى، أن اتجه هؤلاء النقاد الى تجاهل السباعى وأدبه تجاهلا تاما، بل وحاول بعضهم أن يصلح ما أفسده «الأدب» بينهم وبين السباعى فآثروا السلامة واقتربوا بصورة شخصية من السباعى وحرصوا على مجاملته وإرضائه حتى يأمنوا غضبه، وألقوا بأسلحتهم النقدية وهربوا من الميدان.

كان يوسف السباعى يعاقب من يهاجمه، ويتهم كل من ينقد قصة من قصصه نقدا أدبيا خالصا بأنه شيوعى يمثل خطرا على النظام، وكان هذا الاتهام يصل بطريقة ما الى أجهزة الأمن فى

مصر ، فتأخذ به، لأنه اتهام يصل اليها من مصادر مسئولة وموثوق بها لدى هذه الاجهزة الأمنية، وكان السباعى فى الحياة الأدبية بعد الثورة من أهم مصادر الثقة والمسئولية.

واذا كان يوسف السباعى قد تعود على أن يعاقب الذين يهاجمونه ويعترضون على أدبه، فانه لم يشعر بالرضا عندما بدأت مرحلة التجاهل له، بل ثارو اشتد غضبه، وأخذ يحارب الذين يتجاهلونه من النقاد بنفس الأسلحة القديمة، وكان يعتبر التجاهل موقفا معاديا له يستحق صاحبه العقاب والتأديب، وقد لجأ السباعى فى آخر الأمر الى اصطناع بعض الأنصار من ذوى الأقلام الضعيفة، وأخذ يعمل على ابرازهم وإتاحة الفرصة أمامهم حتى يقفوا الى جانبه ويدافعوا عن أدبه، وهكذا ظهرت فى ميدان النقد بعض الأسماء من ذوى القدرات الأدبية والنقدية المحدودة ممن فرضهم السباعى فرضا على الحياة الأدبية ودفع بهم دفعا الى ساحة النقد، وقدموا هم ثمن ذلك كله بالكتابة عن السباعى والترويج لأدبه، ومازال عدد من هؤلاء يحتل حتى الآن مواقع مؤثره فى الحياة الثقافية.

نعود الى السؤال الذى طرحناه فى البداية وهو: لماذا اختارت الثورة يوسف السباعى لتجعل منه الشخصية الأدبية المسئولة فى عصرها، وخاصة فى السنوات العشر الأولى، من ١٩٥٢ الى ١٩٦٢، حيث كان فى هذه المرحلة هو أديب مصر الرسمى والمسئول؟!

كانت الثورة بعد قيامها بحاجة الى عناصر تثق بها فى كل المجالات والميادين، وفى الفترة الأولى من قيام الثورة تم طرح شعار يقول فى صراحة: «الاخلاص والولاء قبل الكفاءة»، وكان رجال الثورة شبابا فى مقتبل حياتهم، فلم يكن أحد منهم قد وصل الى الخامسة والثلاثين، وكانوا فى معظمهم قد عاشوا حياتهم قبل الثورة فى جو عسكرى خالص، وكانت ثقافتهم العامة فى الأمور غير العسكرية محدودة، ولاشك أنهم كانوا على قدر من الوعى السياسى بحكم وطنيتهم واهتمامهم بشئون بلادهم ورفضهم للنظام القائم على الاحتلال ونفوذ الملك، وهكذا كانت ثقافة رجال الثورة محصورة فى الشئون العسكرية والقضايا السياسية العامة، وبعد نجاح الثورة أصبح رجالها يدركون خطورة الدور الذى يقوم به المثقفون والأدباء والمفكرون، وكانوا فى نفس الوقت يخشون من أن يتحول المثقفون والأدباء الى المعارضة والعسكريون يميلون فى العادة الى الانضباط والطاعة، بينما ينزع المثقفون الى المناقشة والحوار، ومن هنا كانت جذور الأزمة بين الثورة والمثقفين، وأخذ رجال الثورة يبحثون عن عناصر يتأكدون من ولائها لتكون ممثلة لها فى هذا الميدان الخطير وهو ميدان الأدب والثقافة، وسرعان ماوقع اختيارهم على السباعى ليقوم بهذا الدور.

كان السباعى فى الأصل ضابطا فى الجيش، وكان يعمل فى المتحف الحربى، وقد تعرف بحكم عمله بالجيش الى عدد من قادة الثورة وعلى رأسهم جمال عبد الناصر، ولكن السباعى لم يكن من الضباط الاحرار، ولم يخطر على باله أو بال زملائه أن يضموه اليهم، ربما لأنه كان من الضباط

المرفهين الذين لايشعرون بالقلق أو بالرفض لأوضاع مصر قبل الثورة، ولم يكن معروفا عن السباعى أنه صاحب اهتمامات وطنية أو سياسية من أى نوع، كما أنه كان متزوجا من ابنة عمه «طه السباعى باشا» وهو أحد الزعماء البارزين فى حزب الكتلة الذى أنشأه مكرم عبيد بتشجيع ومساندة من الملك فاروق، وكان هذا الحزب واحدا من أحزاب الأقلية التى كان فاروق يستخدمها فى تحقيق أهدافه غير الوطنية، ورغم التاريخ الوطنى اللامع لمكرم عبيد فأنه قد سقط فى هذا الخطأ الفادح عندما تحالف فى الأربعينات مع الملك فارق بسبب خلافاته الشخصية الحادة مع الزعيم الشعبى مصطفى النحاس رئيس حزب الوفد.

هذه الأسباب كلها ربما كانت وراء امتناع عبد الناصر وزملائه عن التفكير فى أى محاولة لضم يوسف السباعى الى جماعة الضباط الأحرار وأغلب الظن أنهم لوعرضوا عليه الانضمام اليهم لرفض وامتنع.

ولكن الذى حدث بعد نجاح الثورة أن عبد الناصر وزملاءه لم يجدوا من هو أقرب اليهم فى ميدان الأدب من «الضابط» يوسف السباعى، فوقع أختيارهم عليه ليمثلهم فى هذا الميدان، وسارع يوسف السباعى من جانبه فكتب روايته المعروفة «رد قلبى» وكانت أول عمل روائى يتحدث عن الثورة ويمجدها، وقد تحولت الى فيلم سينمائى قام ببطولته أحمد مظهر، وهو أيضا ضابط من دفعة عبد الناصر، ولكنه فيما أعلم لم يكن من الضباط الأحرار، وشارك فى تمثيل هذا الفيلم عدد آخر من النجوم بينهم: مريم فخر الدين وشكرى سرحان وصلاح ذو الفقار وغيرهم، ولاشك أن قصة «رد قلبى» قد شجعت رجال الثورة على الثقة بزميلهم الضابط السابق : يوسف السباعى، وقدمت سببا قويا آخر لاختياره كممثل لهم فى الحياة الأدبية.

نشط يوسف السباعى وقام بتكوين جمعية الأدباء فى مصر وأصبح مسئولا عنها، ثم وصل - عن هذا الطريق- الى رئاسة اتحاد الأدباء العرب الذى أشرف- كما أشرنا فى البداية- على مؤتمرات الأدباء التى كانت ومازالت الى اليوم تنعقد فى العواصم العربية المختلفة كل عامين. وبمناسبة المؤتمر الثانى المنعقد فى الكويت سنة ١٩٥٨ وقعت أحداث هذه القصة.

اختار السباعى وفد مصر الى المؤتمر كما تعوددائما من العناصر الموالية له، وأدخل فى هذا الوفد بعض الأدباء ذوى الاتجاه اليسارى حتى لايتعرض للاتهام بأنه تجاهل أحدا، وأذكر أن الشاعر والكاتب الكبير الراحل عبد الرحمن الشرقاوى كان على رأس أعضاء الوفد المصرى، رغم اتجاهه اليسارى المعروف، والحقيقة أن الشرقاوى قد حرص على الارتباط بيوسف السباعى ارتباطا وثيقا منذ قيام الثورة حتى اغتيال السباعى فى قبرص سنة ١٩٧٨، وكان الشرقاوى من أكبر أنصار السباعى ومعاونيه فى كل المواقف والظروف، وكانت هذه الصداقة الغريبة والوثيقة بين الشرقاوى والسباعى، بالاضافة الى عوامل أخرى، هى التى رشحت الشرقاوى ليحل محل

السباعى كسكرتير للمجلس الأعلى للآداب والفنون وسكرتير لمؤتمر التضامن الافريقى الآسيوى.

نعود الى مؤتمر الأدباء العرب فى الكويت سنة ١٩٥٨ فقد وجهت الكويت من جانبها بعض الدعوات الخاصة لعدد من الأدباء الذين لم يقع عليهم الاختيار فى الوفود الرسمية، وكان من بين الذين اختارهم الكويت لدعوتهم فى هذا المؤتمر : الدكتور محمد مندور الذى لم يكن عضوا فى وفد مصر، أو بالأحرى وفد يوسف السباعى.

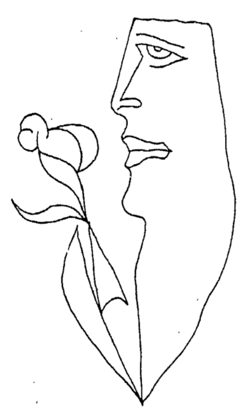
وكان المفروض أن يسافر مندور الى الكويت بصفته الشخصية كنا قد كبير، بالاضافة الى ما كان معروفا عنه من جهاد وطنى طويل ، فقد كان مندور يتميز الى جانب ثقافته الأدبية الرفيعة بثقافة سياسية وقانونية واسعة، وكان حتى قيام الثورة كاتبا لامعا فى صحف حزب «الوفد المصرى» بل لقد كان الكاتب الأول فى هذه الصحف، وكان حزب الوفد قبل الثورة هو حزب الأغلبية الشعبية الساحقة، وقد احتل محمد مندور مكانه فى مقدمه الكتاب والمفكرين فى هذا الحزب الشعبى الضخم، بما كان يملك من سهولة فى التعبير وصدق فى الوطنية واتساع فى الثقافة وعمق فى الفهم للقضايا السياسية والاجتماعية والفكرية، ومن هنا كان مندور أحد الذين نالوا- بالحق والموهبة والجهد- شعبية كبيرة، كنا قد وكاتب سياسى وطنى واسع التأثير على جماهير القراء العرب.

ولذلك لم يكن غريبا أن تدعو حكومة الكويت محمد مندور لحضور المؤتمر الثانى للأدباء العرب بصفته الشخصية.

وفوجئ مندور وهو يحاول الحصول على إذن الخروج من «الجوازات المصرية» للسفر الى الكويت بأنه ممنوع من السفر.

والتقيت بمندور فى مساء اليوم الذى عرف فيه بقرار منعه من السفر، وكان ذلك فى مكتب سعد الدين وهبة، الذى كان فى تلك الأيام مازال يعمل كضابط شرطة، ولكنه كان أيضا كاتبا شابا موهوبا يحاول أن يخرج من نطاق عمله فى الشرطة الى المجال الواسع للحياة الثقافية والفنية، وهو ماحققه بعد ذلك حيث أصبح من أبرز كتاب المسرح فى مصر، وكان سعد وهبة فى ذلك الحين قد أصدر مجلة ثقافية هى «الشهر» وبدأ المثقفون يترددون عليه كرئيس لتحرير هذه المجلة، وكأحد الذين يملكون علاقات طيبة مع السلطة فى ذلك الحين، وكان كثيرون من المثقفين يلجأون اليه لحل بعض مشاكلهم- وما كان أكثرها - مع أجهزة السلطة المختلفة، ولم يكن سعد الدين وهبه يتردد فى بذل أي جهد فى هذا المجال، وكان ينجح أحيانا فى مساعيه، وفى أحيان أخرى كانت مساعيه تتعرض للفشل.

جاء مندور الى سعد الدين وهبه يشكو من قرار منعه من السفر، ويطلب اليه التوسط لرفع هذا القرار وفجأة وجدت مندور يبكى متأثرا مما أصابه ثم ازداد انفعاله فاذا به يشد شعره الأبيض



ويقول بصوت خفيض تخنقه الدموع:

«ماذا فعل مندور حتى يتعرض لهذه الاهانات؟.. هل يجوز بعد كل هذا الكفاح الوطنى والثقافى، وبعد كل ماقدمته للوطن وللثقافة العربية أن أجد نفسى بكل هذه البساطة هدفا لمثل هذه المواقف الصغيرة؟»..

وكان هذا المشهد من المشاهد المؤلمة التى انطبعت صورتها فى قلبى، ولايمكننى أن أنسى هذا المشهد المحزن مهما طال الزمن، أو ازدحمت الأحداث فى النفس والذاكرة.

كان مندور يومها فى الواحدة والخمسين من عمره، وكان طويلا ضخم الجسم، ذا وجه شديد التعبير والتأثير، وكان شعره كله أصابه بياض الشيب فزاده مهابة على مهابته الطبيعية، وفى مقدمة جبينه كان هناك أثر لجرح قديم تخلف من عملية جراحية خطيرة أجراها له فى رأسه سنة ١٩٥٠ الجراح الانجليزى «هارفى جاكسون». وهى عملية استئصال للجزء الأكبر من الغدة النخامية الكائنة أسفل فصى المخ الأماميين، وكان مندور مهددا بالعمى الكامل لو لم يقم باجراء هذه العملية الخطيرة، وقد ظلت نتائج هذه العملية تأكل من جسده الصلب حتى توفى ١٩٦٥ وكان فى الثامنة والخمسين من عمره.

كان مشهد مندور وهو يبكى ويشد شعره الأبيض مؤلما ومؤثرا الى أبعد الحدود، وقد أصابنى جمود كامل وأنا أتأمل هذا الصرح الكبير وهو فى هذه الحالة من الانهيار.كنت قد قرأت كل ماكتبه مندور، ثم تعرفت عليه شخصيا وأنا طالب فى الجامعة سنة ١٩٥٢، وكان من حظى أن

أقترب منه لفترات طويلة بعد ذلك، حيث كان يملى على بعض مقالاته بعد أن ضعف بصره ضعفا شديدا، وكان مندور فى نظرى ونظر أجيال عديدة من المشتغلين بالثقافة رائدا ومفكرا كبيرا، قضى زهرة عمره كلها فى خدمة وطنه وأضاف الى الثقافة العربية والحركة الوطنية إضافات لاتنسى.

ومرت لحظات صمت بعد هذا المشهد المؤثر ،وعاد مندور الى طبيعته وهدوئه، فقد كان رغم اشتعاله الوجدانى والفكرى رجلا هادئا مهذبا شديد التحضر يحب الحوار مع الآخرين حتى لوكانوا من ألد أعدائه وأشد المختلفين معه، كان ديمقراطيا صافى القلب والعقل، وكان يدرك تماما أن الحوار والمناقشة والأخذ والرد هى الوسائل الصحيحة للتعامل الفكرى بين الناس، وهى وحدها التى تحفظ كرامة العقل الانسانى وتعبر عن هذه الكرامة. لقد كان مندور- فى كلمات موجزة- من أجمل وأعمق وأغنى الشخصيات التى عرفتها فى حياتى.

سألت مندور بعد أن عاد الى طبعه الهادئ السمح: ولماذا يادكتور تقرر منعك من السفر؟

وأجاب مندور: «أنه يوسف السباعى لقد كتبت عنه كما تعلم منذ فترة مقالا أنقد فيه روايته «طريق العودة» وهى الرواية التى كتبها عن حرب ١٩٤٨ فى فلسطين، وفى مقالى كشفت مافى الرواية من ضعف فنى وفكرى وسياسى ، ولابد أن يعاقبنى يوسف السباعى بالطريقة التى تعود أن يعاقب بها كل من يتعرضون لأدبه بالنقد».

وكان مايقوله مندور صحيحا،. فقد نشر مقاله النقدى عن رواية «طريق العودة» فى جريدة «الشعب» التى كان يصدرها صلاح سالم فى تلك الايام، وكان مقال مندور قويا ومقنعا، وقد ترك صدى واسعافى الحياة الأدبية، مما أغضب السباعى، وبدلا من أن يدافع عن نفسه لجأ الى أسلوبه التقليدى فى عقاب مندور عن طريق أجهزة الأمن!

على أن يوسف السباعى لم يكن يستطيع أن يقف فى وجه شخصية فكرية ووطنية بارزة مثل مندور، دون أن يكون هناك مايساعده على ذلك، وقد كان هناك بالفعل عامل ساعد السباعى على أن يفترس مندور فى تلك الأيام، وهذا العامل هو موقف ثورة ٢٣ يوليو من المثقفين الذين برزوا فى مصر قبل قيام الثورة، وخاصة الذين ارتبطوا بالحركة الوطنية، وكانت صفحتهم بيضاء ناصعة، فبدلا من أن تسعى الثورة فى سنواتها الأولى لكسب هذه العناصر وضمها الى صف الثورة، كانت الثورة على العكس تعاملهم بخوف وحذر وعدم ثقة وشك كبير، وكان مندور فى مقدمة هؤلاء الذين كانت الثورة تخشاهم، فقد كان مندور وفديا، وكان الوفد فى مقدمة القوى السياسية الكبرى التى أرادت الثورة أن تتخلص منها حتى تمكن رجالها من العمل بحرية ، وحتى تخلو الساحة أمامهم لتنفيذ أفكارهم دون أن يعوقهم عائق أو يسعى الى مشاركتهم فى السلطة والرأى شريك قوى آخر مثل حزب الوفد.

ولقد كان موقف الثورة من المثقفين الوطنيين البارزين فى سنواتها الأولى خسارة كبرى

للحركة الوطنية، وخسارة كبرى للثورة نفسها، حيث فقدت الثورة الكثير بشكها فى هؤلاء المثقفين وعدم ثقتها وإتاحة الفرصة لأعدائهم «من أمثال يوسف السباعى» حتى يبالغوا فى الإساءة اليهم ووضع العقبات فى طريقهم، وحتى تخلو الساحة ويصبح المجال واسعا وفسيحا للسباعى ولمن يختارهم ويفرضهم على الحياة الثقافية ويدفعهم الى الأمام من أصدقائه وأعوانه.

لقد كان هذا الموقف أحد الأخطاء الأساسية لثورة ٢٣ يوليو الوطنية، وخاصة فى المرحلة الأولى من تاريخها، وكان مندور أحد الضحايا البارزين لهذا الخطأ وظل حتى وفاته يعانى من مواقف مشابهة للموقف الذى تعرض له عندما دعى لزيارة الكويت والاشتراك فى المؤتمر الثانى للأدباء العرب فوجد نفسه ممنوعا من السفر، حتى مات ولديه إحساس بالمرارة والقهر فى مايو سنة ١٩٦٥، وكان آخر قرار تعرض له من هذا النوع هو قرار فصله من جريدة الجمهورية فى صيف ١٩٦٤، أى قبل وفاته بأقل من عام، ولعل عقدة العسكريين» المريرة فى نفس مندور هى التى دفعته الى توجيه ابنه «ماجد» الى أن يكون ضابطا فى الجيش المصرى، وقد أصبح ماجد بالفعل من ألمع الضباط المصريين، واشترك فى حرب ١٩٧٣، وتشاء الأقدار أن يموت «ماجد مندور» سنة ١٩٨١– فيما أذكر– فى حادثة انفجار طائرة الفريق أحمد بدوى وزير الحربية فى ذلك الحين مع عدد آخر من ألمع ضباط الجيش المصرى. ولو أن مندور كان مايزال حيا عند مصرع ابنه ماجد لقضى عليه هذا الحادث الأليم، فقد كان مندور شديد التعلق بأبنائه، وكان يحبهم حبا قويا نادرا، ولاشك أن هؤلاء الأبناء كانوا مصدر السعادة والعزاء بالنسبة له فى كل المحن التى تعرض لها وعانى منها أشد المعاناة:

وبعد وفاة مندور لم يلتفت أحد الى تكريمه بما يستحق، فليس فى القاهرة ولاغيرها شارع يحمل اسم مندور، وليس فى كليات الآداب أو الاعلام مدرج واحد يحمل اسمه، ولا أعلم أن أكاديمية الفنون قد وضعت اسمه على أحد مدرجات معاهدها العديدة، رغم أن مندور قد خدم الدراسات الأدبية والاعلامية والنقدية خدمات نادرة عظيمة القيمة والأهمية.

ولن أنسى ماحييت مشهد مندور العظيم وهو يبكى ويشد شعر رأسه الأبيض.

ولن أنسى احساسى العميق في ذلك اليوم بأن الثورة قد خلقت فجوة لامبرر لها بينها وبين كثير من المثقفين الوطنيين، ولم تقع الخسارة على هؤلاء المثقفين وحدهم، بل كانت الخسارة للثورة نفسها، فقد خسرت الثورة بهذا الموقف قوة مستنيرة وفعالة ومجربة كان يمكن أن تجنبها الكثير من المتاعب والأخطاء، وكان يمكن أن تساعد الثورة على أن تمضى بسفينة الوطن كله فى طريق أكثر أمانا وسلامة.

ولقد كان من الأجدى على الثورة أن تعمل بحديث نبينا الكريم والذى قال فيه للمسلمين الأوائل:

«خياركم فى الجاهلية خياركم فى الاسلام» وكان المفروض على الثورة أن تعمل بماقاله أحد الزعماء المعاصرين من «ضرورة بناء المجتمع الجديد بالطوب المتبقى من المجتمع القديم» ولكن الثورة وخاصة فى سنواتها الأولى أبعدت الكثيرين ممن كانوا «أخيارا» قبل قيام الثورة، كما استغنت عن الكثير من الطوب الصالح المتبقى من المجتمع القديم.

ولقد كان المستفيد من هذه الفجوة بين الثورة والمثقفين هم من عملوا منذ البداية على خلقها وتوسيعها لكى ينفردوا بثقة السلطة ويستفيدوا منها بغير منافس أوشريك.

يبقى بعد ذلك سؤال أخير وهو : هل نجحت المساعى التى بذلت لسحب قرار منع السفر الى الكويت بالنسبة لمندور؟ وفى ظنى- اذا لم تخننى الذاكرة- أن هذه المساعى قد نجحت بعد مجهود كبير شاق، وأن مندور قد شارك فى مؤتمر الأدباء العرب الثانى على غير ارادة يوسف السباعى. رغم أن مشاركة مندور فى هذا المؤتمر لم تمنعه من التعرض لمتاعب أخرى عديدة من هذا النوع بعد ذلك ولم تشف نفسه الكريمة من الشعور بالمرارة وعدم الانصاف حتى النهاية.

«إن الحل الطبيعى لمشكلة الفقر فى البلاد سيحتاج بلا ريب الى استغلال أتم لمصادر ثروتنا وتنمية انتاجنا العام، ولكنه أيضا متعلق أشد التعلق بمشكلة التوزيع، ولهذا لانستطيع الا أن تؤيد الاقتراح الذى تقدم به الشيخ المحترم محمد خطاب الى المجلس لوضع حد أعلى ، كما أننا مازلنا نطالب باتمام تشريعات العمال والفلاحين بوضع حد أدنى لأجورهم وتنظيم وسائل التأمينات الاجتماعية التى تقيهم شر التعطل والشيخوخة والمرض وذل الاحسان»

مندور: «الوفد المصرى» ١٩٤٥/٤/١١

تحولات ناقد

د.جابر عصفور

(١)

كان محمد مندور (١٩٠٧-١٩٦٥) تلميذا لجيل الليبراليين الكبار، أحمد لطفى السيد وطه حسين وهيكل والعقاد وأحمد ضيف، وجهه طه حسين على وجه الخصوص الى دراسته الأدب العربى وهو طالب فى الجامعة، وأرسله فى بعثة للحصول على درجة الدكتوراه بعد أن تخرج من قسم اللغة العربية عام ١٩٢٩ (وكان ترتيبه الأول) ومن كلية الحقوق فى العام اللاحق ١٩٣٠.

ولكن مندور سرعان ما اختط لنفسه طريقا مغايرا لطريق أساتذته، بسبب تكوينه المختلف الذى جمع بين دراسة القانون والآداب، وماعاينه من تحولات المجتمع المصرى، وتحولات الغرب الأوربى الذى أخذ يشهد افلاس الليبرالية بعد الأزمة العالمية الطاحنة (١٩٣٠). وفى فرنسا التى ذهب اليها بعد تخرجه، أخذ يعاين التناقضات الاجتماعية الحادة بين الرأسمالية الحاكمة والطبقة العمالية، وماترتب على ذلك من تكوين الجبهة الشعبية (١٩٣٦) التى ضمت الراديكاليين والحزبين الشيوعى والاشتراكى وممثلين من اتحادات العمال، ورأى بعينه الشبان الاشتراكيين يصيحون فى سنة ١٩٣٦و ١٩٣٧ مطالبين بسقوط «المائة أسرة» التى كان الشعب الفرنسى يتهمها بامتلاك كل الثروة القومية.

وكما تحمس مندور لحكومة ليون بلوم الاصلاحية التى حاولت التوسط بين اليمين واليسار، تحمس بوجه عام لمفكرى البرجوازية فى القرن التاسع عشر الذين تمردوا على الديمقراطية الليبرالية وجنحوا الى الاشتراكية المعتدلة التى تقوم على تدخل الدولة فى الاقتصاد مع المحافظة على الملكية الخاصة، وفى هذا الاطار خص مندور برودون (١٨٠٩- ١٨٦٥) بمكانة خاصة،لأنه وجد

فيه نموذجا للتوسطات التوفيقية ذات الطابع الاصلاحي الذى كان - وظل- يحلم به، والذى جعله نافرا من اليمين الذى رآه فى مصر وفرنسا ومن الاتجاهات الراديكالية لليسار فى وقت واحد، فبرودون الذى نظر الى تاريخ المجتمع على أنه صراع الأفكار، كان يهاجم الملكية التى تفرض تحكم انسان فى آخر ، او استغلال من يملك لمن لايملك، وهو صاحب القول المأثور «الملكية سرقة» وفى الوقت نفسه كان يرفض الشيوعية ويؤكد حق الفرد فى الاستقلال وفى الملكية الخاصة اللازمة لذلك ماظلت بعيدة عن الاستغلال. وقد أكد برودون هذه الافكار فى كتابه عن الملكية الذى نشره عام ١٨٤٠ والذى ترك أثره فى فكر مندور الذى لابد أن يكون قد اطلع على كتاب برودو. الثانى «فلسفة الفقر» الذى صدر عام ١٨٤٦ والذى رد عليه ماركس بكتابه الشهير «فقر الفلسفة» ١٨٤٧

هذه المؤثرات الفكرية، في باريس، كانت مختلفة عن المؤثرات التى تركت أثرها فى الجيل الليبرالى السابق من زوار باريس، هيكل وطه حسين وتوفيق الحكيم وغيرهم، من أبناء الجيل الذى ظل محافظا على المعتقدات الليبرالية دون تأثر يذكر بأزمتها العالمية فى أوربا أو أزمتها المحلية فى مصر. أما بالنسبة لمندور فقد كان الوضع مختلفا، بسبب تغير المشهد الفكرى ومغاية وعيه الاجتماعى الذى تكامل بمادرسه من مذاهب الاقتصاد وفلسفته والنظم الضريبية والتشريعات المالية، وذلك ضمن دراسته التى حصل بها على دبلوم القانون والاقتصاد السياسى من باريس ، كنوع من الاستمرار لدراساته القانونية فى مصر.

واذا كانت حماسة مندور لأفكار برودون الاصلاحية استجابة معلنة لنزعة توفيقية اصلاحية، تتوافق مع وعيه الاجتماعى وموقعه الطبقى وتراثه الفكرى، فان هذه الحماسة نفسها كانت استجابة للأوضاع التى ترتبت على الأزمة الطاحنة التى شهدها المجتمع الأوربى فى الثلاثينيات، والتى كان لها انعكاسها الخاص فى فرنسا، وما أدى اليه ذلك من انقسام القوى الاجتماعية والسياسية المختلفة، على مستوى اليمين المدافع عن الاحتكارات الرأسمالية الذى جنح الى الفاشية والحرب، وعلى مستوى اليسار الذى جنح الى تكوين جبهة تتحد فيها كل القوى الديمقراطية ضد الفاشية والحرب، وأخيرا على مستوى الوسط الذى انحاز اليه مندور، والذى ينادى بالديمقراطية الاجتماعية، بوصفها تركيبة تتجاوز تناقض اليمين واليسار، وتحتفظ لشعار الحرية الفردية بكثير من مضمونه البرجوازى، وتضيف اليه مبدأ الاقتصاد الموجه او الدعوة لتدخل الدولة للحد من الرأسمالية المطلقة.

هذه الديمقراطية الاجتماعية كانت خلاصة الاختيار الفكرى الذى تحدد به موقف مندور السياسى، بعد تسع سنوات فى فرنسا (١٩٣٠-١٩٣٩) حصل خلالها على ليسانس الآداب واللغات اليونانية القديمة، ودبلوم القانون والاقتصاد والسياسى، وقام بدراسة ايقاع الشعر العربى فى معهد الأصوات، حيث درس أصوات اللغة العربية دراسة معملية، وقام ببحث عن موسيقى



الشعر العربى وأوزانه مسجلة ومقاسة بالكيموجراف، مع التطبيق على أربعة بحور عربية هى: الطويل والكامل والوافر والرجز، واستخلص نتائج كبيرة عن موسيقى الشعر العربى وعلله وزحافاته ومايحدث عند انشاده. وكانت غيوم الحرب العالمية الثانية قد أخذت تتكاثف فآثر مندور العودة من باريس في يوليو ١٩٣٩، والحصول على درجة الدكتوراة من القاهرة وبالفعل حصل عليها عام ١٩٤٣ باشراف أحمد أمين في موضوع «تيارات النقد العربى فى القرن الرابع الهجرى» الذى أصبح عنوانه «النقد المنهجى عند العرب» فى الطبعة الأولى من الرسالة- الكتاب عام ١٩٤٨.

واذا كان الاختيار السياسي لمندور هو مذهب الديمقراطية الاجتماعية الذى يتوسط مابين اليمين واليسار، فان الاختيار الأدبي كان موازيا للاختيار السياسى ومتجاوبا معه، بالمعنى الذى جعل مندور مدركا أقول «الأنا» الرومانسية في الأدب، انتهت اليه من هشاشة عاطفية ووعى منغلق على الذات، لقد تعلم ان أشباح العبقرية قد أفلت ،وان الرومانسية لم تعد تخلق أعمالا ممتازة، وأن أسطورة الطفل المدلل، الكائن الشبيه بالالهة الذى يتأبى على المقاييس البشرية العامة قد ذبلت. وبقدر ما استمع - مرهفا- الى صرخة جورج ديهامل: «أيها الشبان، افتحوا النوافذ واطردوا الاشباح» فانه أدرك أن الأدب نقد للحياة، ومراجعة للواقع وفهم له، وانه تصوير للمألوف فى صورة يمكن أن تعيش بفضل صياغتها، لأنها خلق لنماذج بشرية يمكن أن نجد أنفسنا فيها. واذا كان واجب الفنان أن يكون شاهدا على عصره، فانه يجب عليه أن يؤدى الشهادة، عندما تهز العالم أحداث جسيمة، بوصفه واحدا ممن يستطيعون الحكم على تلك الأحداث، إما لأنهم شاهدوها، أو لان لديهم عنها بعض المعلومات، او لما بعثته فيهم من النفور والسخط .وأحسب أن

هذا الفهم هو الذى جذب مندور الى ديهامل، رغم أنه كان محسوبا على أحزاب اليمين الأرستقراطية النزعة، وجعله يترجم كتابه «دفاع عن الأدب» عام ١٩٤٢، ويشيد- في المقدمة- بقدرته على الجمع بين المثالية والواقعية، ويحتفي احتفاء خاصا بعباراته التى تقول:

«يلوح لى أن الرجل الذى يقبل الحياة يستطيع أن يكون شاعرا على نحو ألزم وأكثر استمراراً، وهو لاشك واجد فى كل حدث من أحداث حياته موضوعا، وفى كل لحظة من لحظاتها ايقاعا، وأكثر الشعراء اخلاصا لواجبهم اليومى قد برهنوا على أنه باستطاعتهم أن يغيروا معالم الأشياء العادية التى يفكرون فيها دون أن يتوانوا عن أداء عملهم الذى تعهدوا به، وهم بذلك لايفرون من الواقع بل يفرون الى قلبه».

هذا الاحتفاء بجورج ديهامل لايوازيه سوى الاحتفاء بجوستاف لانسون (١٨٥٧٠-١٩٣٤) الذى توفى قبل أن تتاح الفرصة للالتقاء به بأو التلمذ المباشر عليه ،ولكن مندور درس كتبه وأدرك تأثيره من خلال تلامذته فى السربون، فتعلم أن النقد الأدبى لابد أن يقوم على الدراسة المتأنية للحقائق المحيطة بتولد العمل، والدراسة المتأنية لنسيج هذا العمل وعلاقاته اللغوية ، على نحو يسهم فى تشكيل ذوق القارئ وفهمه، ويحدد المكانة التى يشغلها هذا العمل فى التاريخ الأدبى، ولاينكر لانسون العناصر الذاتية فى النقد، او الانطباع الشخصى الذى يأتى من الاحتكاك المباشر بالأعمال الأدبية، والذى ظل مندور يلح عليه طوال حياته بوصفه المرحلة الأولى فى كل نقد، ولكنه يدمج العناصر الذاتية فيما يسميه «الذوق التاريخى» الذى يقوم على المعرفة الواسعة بالأنظمة الأدبية من ناحية ، والسياق التاريخى لهذه الأنظمة من ناحية ثانية.

ولقد تعلم مندور من لانسون- بالمثل- أن غاية النقد هى ادراك العلاقات التى تكّون العمل الادبى، والتى تكشف فى الوقت نفسه عن مثل أعلى أو منحى فى الصياغة ، ثم ربط هذين الأخيرين بروح الأديب وحياة الجماعة، فالأصل فى الأدب هو العلاقة بين الأديب والحياة، ويؤدى ذلك الى اكتشاف الخصائص المميزة، وتحديد أصالة الأفراد، ويصبح النقد «فن تمييز الأساليب وتذوق كل شاعر أو كاتب بنسبة مافى ذلك الأسلوب من كمال.» وكما ترجم مندور دفاع جورج ديهامل عن الأدب فانه ترجم الكتيب المهم الذى نشره لانسون عن «منهج البحث فى الأدب» عام ١٩٤٦، ليكون دليلا للبحث الأدبى فى الجامعات المصرية الى أيامنا هذه، وذلك قبل ستة عشر عاما من ترجمة المرحوم محمود قاسم لكتاب لانسون الكبير عن «تاريخ الأدب الفرنسى» عام ١٩٦٢.

ومن نافلة القول الاشارة الى أن هذه التأثرات تأثرات وسطية حتى على مستوى الأدب، فالمنهج التاريخى الذى يطرحه لانسون منهج معتدل يقوم على الموازنة بين الذوق الشخصى والحقائق المتعينة التى تتضمنها الأعمال الأدبية أو تشير اليها، وهو منهج ينادى بالأمانة

الاخلاقية ويفترض امكان الحياد ازاء الموضوع. وجورج ديهامل يميني معتدل، لايشبه نقيضه أندريه مالرو الذى ولد بعده بسبعة عشر عاما (١٩٠١) والذى أصدر أهم رواياته قبل أن يغادر مندور باريس، أو لوفيفر الذى ولد فى العام نفسه الذى وله فيه مالرو، أو بول إيليوار (١٨٩٥-١٩٥٢) أو حتى سارتر الذى كان قد نشر «الغثيان» قبل سنة واحدة من عودة مندور الى مصر، فمن تأثر بهم مندور- على مستوى الأدب- هم المعتدلون، أهل الوسط والاكاديميون الذين يمسكون بالعصا من وسطها ليؤكدوا حرية الفرد وحضور المجتمع، ويوازنوا بين الذاتى والموضوعى، فى تركيبة اصلاحية، كانت هى الأساس الذى انطلق منه مندور فى التعامل مع واقع المجتمع المصرى بعد عودته.

(٣)

كانت عودة مندور الى مصر فى يوليو ١٩٣٩ أى بعد عشرين عاما على وجه التحديد من عودة أستاذه طه حسين من فرنسا. وكانت الصورة التى يواجهها مختلفة على المستوى السياسى العام والمستوى الأدبى الخاص، فى سياق كانت الحرب العالمية الثانية تفتتح تحولاته.

أما على المستوى السياسى فقد رأى مندور بنفسه- فيما يقول لويس عوض بحق- بدايات افلاس الديمقراطية الليبرالية الذى بدأ يتكشف منذ معاهدة ١٩٣٦، حيث وجدت الأحزاب المصرية نفسها فى العراء أمام الشعب المصرى دون قضية وطنية ودون مسألة مصرية، مجردة من كل برنامج اجتماعى واضح يبرر بقاءها. وكذلك رأى مندور بدايات الثورة على الديمقراطية الليبرالية، وهى الفلسفة الرسمية للدولة بحكم دستور ١٩٢٣، تتبلور فى أقصى اليمين فى صور متعددة أهمها حكم الصفوة أو حكم المستبد العادل الذى كان يمثله على ماهر وبطانته، والفرق الفاشية النازية السافرة التى تجمهرت حول جماعات عباس حليم ومصر الفتاة وعامة أنصار الشمولية المدنية، ثم فرق الشمولية الدينية التى تجمهرت حول الاخوان المسلمين. أما فى اليسار فقد تبلورت الثورة على الديمقراطية الليبرالية فى الجماعات الماركسية المتعددة كجماعة الخبز والحرية والاتحاد الديمقراطى والنوادى الماركسية المختلفة التى كانت تظهر احداها تلو الأخرى كجمعية نشر الثقافة الحديثة ودار الابحاث العلمية .. الخ.

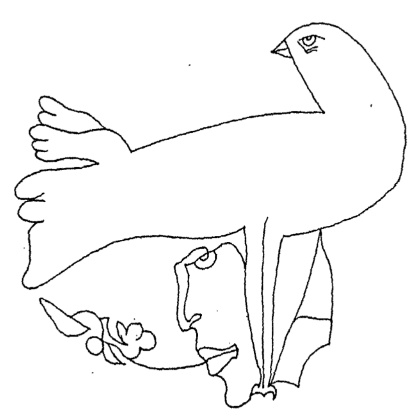
تلك كانت عبارات لويس عوض صديق مندور الحميم منذ سنوات باريس.كتبها بعد موته عام ١٩٦٥ فى مقال لم ينشر فى حينه بعنوان «الاصلاحي الكبير». وكان يصف المشهد السياسى الذى واجهه مندور بعد عودته من فرنسا عام ١٩٣٩ وواجهه هو بالمثل بعد عودته من انجلترا عام ١٩٤٠. وكتب عنه تفصيلا فى تقديمه الحاسم لروايته «العنقاء» واذا كان لويس عوض قد استغرقته نزعة الاشتراكية الديمقراطية التى حددت علاقاته بمجموعات الماركسيين المصريين الذين هاجم نظريتهم فى العنف من خلال الأمثولة التى تجسدها شخصية حسن مفتاح، فان محمد مندور وجد فى نزعة الديمقراطية الاجتماعية مايصل بينه والتنويريين الليبراليين من أساتذته، بالمعنى

الذى جعله يتصور مهمته النقدية بوصفها تطويرا متقدما لجهد هؤلاء الاساتذة الذين استسلموا لضغط الهيئة الاجتماعية- كما يقول فى مقدمة «فى الميزان الجديد» (١٩٤٤). ولكن اذا كانت الديمقراطية الاجتماعية وصلته بالليبراليين ليكمل مسيرتهم الناقصة فإنها باغدت بينه ومتطرفى اليمين من أنصار الشمولية الدينية الى الابد. وفى الوقت نفسه، ميزته عن التجمعات الماركسية الخالصة دون أن توقعه فى تضاد جذرى معها أو مع دعاة الديمقراطية الليبرالية، فظل بين هذه وتلك، يحاول الجمع بينهما فى مركب ينطوى على جوانب منهما معا، على نحو مايصور فى مقاله- البيان الذى كتبه بعنوان «الثقافة والديمقراطية الاجتماعية» ونشره فى مجلة الثقافة عام ١٩٤٣.

فى هذا المقال، يرفض مندور الديمقراطية الحرة «لأننا لانرى مفراً فى ظروفنا الحاضرة من دعوة الدولة الى التدخل فى كافة مظاهر الحياة» ويرفض الاشتراكية الماركسية اللينينية «لأننا نكره وسائلها ونخشى طغيانها، ونعتقد أن استفحالها الآن قد يشل حركتنا الصناعية التى لانرى علاجا لمشكلة الفقر عندنا من غيرها». وينتهى الى الدعوة الصريحة الى مذهبه الذى يتمشى مع آراء العقلاء: *

«وهذا المذهب هو مذهب الديمقراطية الاجتماعية. ننادى بالديمقراطية لأننا نعتز بالفرد وبحرية الفرد وبكرامة الفرد ونحن نريد تلك الديمقراطية اجتماعية لتحقق عدلا اجتماعيا. وهذا العدل لن يكون بغير تدخل الدولة.وهذا التدخل لن يكون بغير تشريع، والتشريع تصدره الأمة».

أما على المستوى الأدبى فقد كان المشهد كالتالى: خفت صوت الشعر الاحيائى بوفاة قطبيه الكبيرين حافظ وشوقى عام ١٩٣٢، ولم يبق منه سوى انفاس واهنة لدى الجارم ومحمد عبد المطلب وأحمد محرم. وسيطرت الأصوات التى بشرت بالرومانسية (مطران والعقاد والمازنى وشكرى)، وبدأت أصوات رومانسية خالصة فى الظهور والتأثير (أحمد زكى أبو شادى، على طه، ابراهيم ناجى ،الشابى).و طرحت المدرسة المهجرية ثمارها المتميزة فى الشعر الذى وجد فيه مندور ضالته. وبدأ المسرح يدخل دورة الحضور بعد أن تراكمت جهود الرواد، وتأسس معهد الفنون المسرحية (١٩٣١) والفرقة القومية للتمثيل (١٩٣٥). وفرغ توفيق الحكيم من كتابة شهر زاد (١٩٣٣) وأهل الكهف (١٩٣٤) ونهر الجنون وبراكسا (١٩٣٥). واكتملت صورة الرواية بعد جهود هيكل وعيسى عبيد ومحمود تيمورو ما أضافه طه حسين فى الأيام (١٩٢٩) واديب (١٩٣٥) والمازنى فى ابراهيم الكاتب (١٩٣١) وتوفيق الحكيم فى عودة الروح (١٩٣٣) ويوميات نائب فى الأرياف(١٩٣٧) وعصفور من الشرق (١٩٣٨) واخيرا العقاد الذى كتب سارة (١٩٣٨). وفى الوقت نفسه، تأصلت طرائق جديدة فى نقد الشعر الحديث وقراءة الشعر القديم .وأخذ نقد الرواية ونقد المسرح يفوض حضورهما الى جانب نقد الشعر.



وإذا كان المشهد قد صار أكثر تعقيدا مما كان عليه قبل سفر مندور فإنه أخذ يفرض أوضاعا نقدية جديدة، ويبرر الحاجة الى وجود «ميزان جديد»، فالاتجاهات الشعرية الغالبة، والجديدة، كانت تتطلب مراجعة المفاهيم الرومانسية للشعر، خصوصا بعد أن غربت شمس الشعر الاحيائى ولم يعد محلا للجدل أو الخلاف. وكانت الأنواع الأدبية الجديدة، كالمسرح والقصة، تفرض تأسيسا وتطويرا للنقد الخاص بها. باختصار، بدا المشهد الجديد نفسه فى حاجة إلى مراجعة، بعد أن انتهت المعركة مع القديم، وتولى خصوم القديم قيادة التيارات الفاعلة فى هذا المشهد الجديد.

من هذا المنظور، كتب مندور سلسلة المقالات التى أصبحت كتابا بعنوان «فى الميزان الجديد» (صدر عام ١٩٤٤). وهو يبدأ الكتاب بقوله إن الناظر فى أدبنا الحديث يلحظ أن الجيل السابق (طه حسين والعقاد وغيرهما) قد نجح فى شىء وأخفق فى أشياء، وأن على الجيل الحالى- جيل مندور- أن يلتقط الأسلحة التى ألقاها السابقون، ويضيف إليها اسلحة جديدة، فالنقد لابد أن يسهم فى توجيه الأدب، والأدب- بدوره- لابد أن يسهم- مثل النقد- فى مراجعة القيم وتفنيد باطلها من صحيحها. ولكن إلى من يتجه الميزان الجديد؟، وما المادة الابداعية التى يزنها؟ إنها ليست المادة القديمة التى انقضت بانقضاء عصر الاحياء، فمندور ليس فى خصومة نقدية مع هؤلاء الذين انتهى أثرهم فى المشهد الذى يواجهه، ومعركته- منذ الآن- مع جيل الليبراليين السابق عليه، بمن فيهم أساتذته الذين يستحق انجازهم المراجعة، بالمعنى الذى يفرضه التجاوز الفكرى فى وعى مندور، والذى يفرضه التجاوز الفرويدى الخاص بالعلاقة بين الابن والأب، فالميزان الجديد ميزان يقوم بمعايرة على أسس موضوعية وذاتية، محققا أول تجليات الذوق التاريخى الذى أشار

لانسون ممتزجا بالذوق الفردى أو التأثيرية التى لم يتخل عنها مندور قط.

ذلك هو السبب الذى جعل فصول «فى الميزان الجديد» تتجه مباشرة إلى أدب طه حسين وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور وبشر فارس وعلى محمود طه وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة والعقادوسيد قطب وغيرهم، لتكشف عن كيفية استخدام الأساطير فى الأدب، ومشاكلة الواقع فى القصة، والأدب المهموس الذى وجده مندور متجسدا فى شعر المهجر. وبقدر ماترتفع كفة أدباء المهجر فى الميزان الجديد، تهبط الكفة بأدب العقاد (جورجياس المصرى) وتلميذه سيد قطب، وتظل تهبط مع رواية دعاء الكروان لطه حسين لأنها تخلو من مشاكلة الواقع بسبب طغيان المؤلف على شخصياته ،وتحجر أسلوبه، وتهبط مع أعمال توفيق الحكيم لأنها أدب ذهنى لاتشيع فيه الحياة.

هذا التوجه النقدى إلى جبل الليبراليين يوازيه اتساع فى المنظور النقدى، بالمعنى الذى يجعل النقد التطبيقى ثلاثى الأبعاد منذ البداية، فهناك الشعر وهو الفن العربى القديم، والمسرح والقصة بوصفهما فنين جديدين (وافدين؟). هذه الملاحظة نفسها تكشف عن تغير علاقة الناقد بالأنواع الأدبية بالقياس إلى الجيل السابق، فأغلب انتاج طه حسين والعقاد والمازنى بدور حول الشعر الذى ظل فن العربية الأول. أما مندور وجيله فالأمر مختلف لتغير تراتب الانواع الأدبية، وتغير علاقاتها فى المشهد الأدبى، وتغير منظور الناقد إليها فى آن.

وإذا كان النقد التطبيقى الذى تناول به مندور الشعر يختلف عن النقد التطبيقى لأساتذته فإن ذلك يرجع إلى محاولته الحد من تضخم الذات الشاعرة فى المشهد الشعرى الذى واجهه، واعادة التوازن المفتقدين هذه الذات وموضوعها فى الابداع. وبقدر ماكان يحاول فهم حركة الفرد فهما متوازنا من حيث علاقته بالجماعة، على المستوى السياسى الاجتماعى، فإنه حاول فهم حركة الشاعر فهما متوازنا من حيث علاقتها بالحياة. ولذلك رفض أدب الابراج العاجية الذى دعا إليه توفيق الحكيم، ورفض الميوعة العاطفية للشاعر الرومانسى، مؤكدا أن الإحساس المسرف كالعاطفية المطرطشة خليق بأن يصرف النفس عما تقرأ. ولقد رفض مفهوم الالهام، وأكدّ أن الشعر صنعة، وأنه ليس بصحيح أن الشاعر يغرد بالفطرة كالعصفور، فلابد إلى جانب الموهبة النفسية من اتقان أصول الكتابة. أضف إلى ذلك أن الشاعر لايكتب ليفرغ مافى نفسه على نفسه أو على الآخرين وانما ليعين كل نفس على الوعى بمكنونها، فالشعر- فى النهاية- نقد للحياة من حيث هو فهم لها وكشف لاسرارها.

ولقد بلور ذلك كله فى مفهوم «الهمس»، ذلك المصطلح الذى جعله معيارا جديدا للقيمة، فهو- أى الهمس- نقيض طغيان الذات أو ضعفها، لأن الشاعر القوى هو الذى يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه، وهو نقيض الخطابة التى تغلب على الشعر فتبعده عن النفس،

ومعناه ليس مرادفا للارتجال لأنه احساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام لتلك العناصر فى تحريك النفوس، وليس معناه قصر الشعر- أو الأدب- على المشاعر الشخصية، فالأديب يحدثك عن أى شىء يهمس به فيثيرك حتى لو كان موضوع حديثه ملابسات لاتمت إليك بصلة.

بهذا المعنى، كان الهمس تجاوزا للفهم الرومانس التقليدى للشعر، ونفيا لبقايا الفهم الإحيائى (الخطابى)، وتأسيسا لفهم جديد، يؤكد صورة غير متعالية للشاعر الذى يعيش مع الناس، ولايفرّ من الواقع بل يفر إلى قلبه، فى فعل ابداعى هو تصوير للمألوف وجمع لعناصره فى صور خلاقة، تبقى بفضل صياغتها الفنية، وبفضل ماتنطوى عليه من نماذج بشرية نجد فيها أنفسنا.

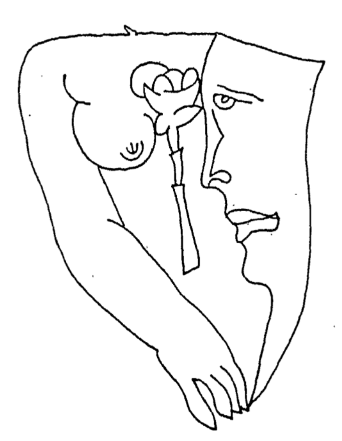
فى هذا الإطار، نفهم الدوافع التى كانت وراء الكتاب الثانى الذى أصدره مندور فى العام نفسه الذى أصدر فيه الميزان الجديد، أعنى «نماذج بشرية» (١٩٤٤) الذى ينصب- تحديدا- على تحليل الشخصيات النموذجية فى الأدب العالمى (مع استثناء واحد هو الحديث عن «ابراهيم الكاتب» الذى كان ارهاصا باكرا بالحديث عن« البرجوازى الصغير- أحمد عاكف» و «جانين مونترو» فى الخمسينيات). هنا، يعرض مندورلشخصيات نموذجيه (لأنها تحقق مثلا أعلى على مستوى القيمة الأخلاقية/ الاجتماعية) مثل فيجارو وفاوست وهاملت والملك لير والسست والأستاذ بتلان فى المسرح، أو دون كيخونه وجوليا ن سوريل وراستيناك والأبله فى القصة، أو أوليس فى الملحمة الهومرية أوبيا تريس فى كوميديا دانتى. ومايحرك مندور- دائما- فى اكتشاف مكوناث النموذج واعادة تركيبه هو الخصائص الانسانية الخالصة التى تجعله قريبا ونائيا عنا فى آن، والتى تجعل للنموذج معنى يغدو به مثلا أعلى ينطوى على بعدين تعليميين، البعد الفنى الذى يجعله مثالا يلهم الأديب العربى فى صياغة المسرح أو القصة، والبعد الأخلاقى الذى يجعل من النموذج قدوة على مستوى القيمة. إنهما البعدان اللذان جعلا الناقد يستخلص من حياة فاوست معنى مؤداه «أن علينا أن ندأب ما استطعنا فى سبيل المثل العليا. وسيان بعد ذلك أأصبنا نجاحا أم اخفاقا فالجهاد نبل فى ذاته». وهما البعدان اللذان يجعلان من فيجارو أنموذجا بشريا خالدا لأبناء الشعب الذين لايطامن من كبريائهم ظلم ولايعوزهم سلاح، فهو رمز ثورة مجيدة حررت البشر من القيود، وفتحت آمامهم آفاق الحرية واحترام الانسان لأخيه الانسان. وهو روح خالدة لأنه رمز للشعب «ذلك الشعب الخامل الذكر المهضوم الحق، ذلك الشعب الذى لايريد أن يستجدى أحدا، وانما يطالب بحقوق لابد أن ينالها يوما، ذلك الشعب الذى يشكو من نظام فاسد لابد أن يقيم على أنقاضه نظاماً أصلح».

هذه اللغة الحماسية (والبعد الأليجورى فيها أوضح من أن أشير إليه) تصل وصلا لافتا بين الديمقراطية الاجتماعية، من حيث نزوعها إلى العدل الاجتماعى والحرية، وبين الإطار المرجعى للقيمة الأدبية عند مندور، من حيث هو اطار يؤكد الدور الذى يقوم به الأدب، بصياغته الفنية، فى مراجعة القيم الاخلاقية/ الاجتماعية وتفنيد باطلها من صحيحها، بالمعنى الذى يجعل من دارسة الأدب- فيما يقول- المدرسة التى يتخرج منها قادة الرأى فى البلاد.

هذا المعنى يبدو واضحا على نحو متصاعد فى كتاب «فى الأدب والنقد» الذى صدر عام ١٩٤٩، خلاصة للتدريس فى معهد الفنون المسرحية فى عهده الثانى، ونتيجة دخول مندور فى قلب مشكلات المجتمع المصرى. فى هذا الكتاب، يتصاعد تأكيد المعنى الأخلاقى الاجتماعى للأدب، فيؤكد مندور أن الأديب بفطرته يسعى إلى أن يكون ذا أثر فى البشر، وذلك عزاؤه الوحيد، ولكنه يفطن بطبيعته إلى أن الأثر يكون أعمق كلما كان قصده إلى إحداثه غير مباشر. وهذا فهم يترتب عليه أن الموضوعية فى الأدب شىء لاتستطيعه طبيعة الأدباء، كما لاتستطيعه طبيعة الأدب، فكل كاتب لابد أن يحس فى كتابته بعطف أو بغض لموضوع كتابته. ولامراء فى أن الأدب قد لعب خلال التاريخ دورا كبيرا جدا فى ثورات الشعوب وحركاتها الاستقلالية والاجتماعية، وذلك عن طريق تعميق الوعى الذى يدفع القارئ الى الفعل، «والذى لاشك فيه أن الحركات الكبيرة التى قامت فى التاريخ الحديث كالثورة الفرنسية ووحدة إيطاليا وثورة روسيا البلشفية، قد مهّد لها الكتاب بعملهم فى النفس البشرية تمهيدا بدونه لم يكن من الممكن أن تقوم هذه الحركات».

هذا الفهم للدور الاجتماعى السياسى للكتاب يتحول إلى علامة على تحولات راديكالية نسبيا فى نقد مندور، وهى علامة ترتبط بتعاطفه مع الاشتراكيين فى هجومهم على مذهب «الفن للفن»، فهم- فيما يقول- يريدون أن يتخذوا من الأدب سلاحا للكفاح وتحريك الجماهير، لكى تتخلص من أمراضها الاجتماعية وبخاصة مرض الفقر، وهم لايطيقون أن يلزم الشعراء أبراجهم العاجية ليصفوا الورود والرياحين. ولكن هذا التعاطف لايصل إلى أقصى مداه، فمندور يظل ملتصقا بقواعد الديمقراطية الاجتماعية بمضمونها البرجوازى عن الحرية الفردية. وآية ذلك أنه يعود ليختلف مع الاشتراكيين، ويؤكد أنه من الواجب احترام كل نشاط للروح البشرية، فضلا عن أن حاسة الجمال عند الفرد فى حاجة الى التغذية، كما أن إرهاف الحس وتهذيب الذوق كفيلان بأن يرفعا من مستوى البشر وأن يوقظا الاحساس بحقوق الفرد وواجباته. «وليس من المعقول أن يسجن الأدب، والشعر بنوع خاص، فى منطقة الكفاح وأن يتخلى عن كافة وظائفه الأخرى.»

بهذا التكييف، يتصل مندور بدعوى الفن للحياة وينفصل عنها فى آن، فيسلم بالدور الايجابى للأدب فى الثورات، ولكنه يضع هذا الدور فى علاقة مجاورة تعقله بالوظيفة الجمالية ومبدأ الحرية الفردية، فيحفظ للأدب صياغته الجمالية وللأديب حريته، ويحفظ- فى الوقت نفسه- للديمقراطية الاجتماعية دافعيتها التى تؤكد وظيفة اجتماعية ذات طابع أخلاقى، تصل الأدب بالمجتمع دون الزام، وتصل المضمون بصياغته مع الاعلاء من شأن الصياغة على حساب المضمون، فالأدب -فى النهاية- صياغة فنية قبل أن يكون رسالة اعتقادية. ولذلك ظل مندور- فى كتاب فى الأدب والنقد كما فى سوابقه- يؤثر نوع النقد اللغوى، التفسيرى، على نوع النقد الاعتقادى، ويحدد الأخير بأنه النقد الذى تسيطر عليه آراء ومعتقدات سبق أن استقرت عند الناقدين وذلك لهوى دينى أو وطنى أو عنصرى، ويراه أشد أنواع النقد تعرضا للتجريح. ويحدد



النقد اللغوى بأنه الذى ينبع من مادة الأدب، ومن طبيعته التى ترد القيمة الجمالية إلى الصياغة اللغوية، والتى تجعل من استقلال النقد بمنهجه صورة أخرى من استقلال الأدب بموضوعه.

هذا الوعى النقدى الذى يعطى للصياغة الأولوية بالقياس إلى المضمون هو الذى جعل النقد التطبيقى لمندور- فى سنواته العشر الأولى- يميل إلى ابراز مفارقات الصياغة اللغوية لكل عمل أدبى، وذلك بتبرير مؤداه أن النقد فن تمييز الأساليب الملازمة للنسيج اللغوى للأعمال الأدبية، وأن هذا النقد لايغدو منهجيا إلا إذا قام على أسس نظرية أو تطبيقية لاتفارق الصياغة اللغوية.

ولكى يكتمل تأصيل هذا الفهم، كان لابد من العودة إلى التراث النقدى عند العرب، لما يحتوى عليه هذا التراث عن منجم لاينفد، فى المصطلحات الوصفية أو أدوات التحليل اللغوى، ولما يقوم عليه من جهد يصل الذوق الشخصى بالمعرفة الموضوعية، خصوصا عند ثلاثة من أعلامه فحسب، هم الأمدى وعلى بن عبد العزيز الجرجانى وعبد القاهر، فالثلاثة أكدوا معنى الذوق الذى يدرك المفارقات الدقيقة للغة الأدب، والثلاثة آمنوا أن جمال الشعر يرجع إلى صياغته أو نظمه، والثلاثة انتهوا إلى أن النقد وضع مستمر للمشاكل، وأن لكل بيت مشكلته التى يجب أن نراها ونصفها ونحكم فيها. وأخيرا، فإن هؤلاء الثلاثة مثال واضح للذوق المدرب الذى تغدو له الأولوية فى الحكم، وفى التفاعل مع النص الادبى تفاعلا مباشرا لاتوجهه أهواء سابقة، أو نظريات جامدة، تتأبى عليها التجربة الابداعية الحية.

وإذا كان مندور ينفر من أمثال قدامة بن جعفر الذى يمثل المنطق الأرسطى وابن قتيبة الذى يمثل النقد الفقهى فإنه كان يرى فى نقادة الثلاثة (الآمدى والجرجانى وعبد القاهر) نموذج النقد الموضعى/ التأثرى/ اللغوى/ الجمالى إلى آخر ماشئت من أوصاف تجعل من هؤلاء الثلاثة الأساس التراثى للميزان الجديد، وذلك بالمعنى الذى يجعل من كتاب «النقد المنهجي عند العرب» الذى صدر عام ١٩٤٨ (بعد تطوير أطروحة الدكتوراة التى نوقشت عام ١٩٤٣ وتغيير عنوانها) القناع القديم لكل من «الميزان الجديد» و «نماذج بشرية» و «فى الأدب والنقد» على السواء.

والحق أن هذه الكتب الثلاثة، بالإضافة إلى النقد المنهجي رابعها، تمثل مربعا نقديا متكاملا، يغطى الأنواع الأدبية- الشعر والمسرح والقصة- تطبيقا، ويغطى الأوجه المتعددة للمفاهيم الأدبية تنظيرا، ويحدد آليات الناقد وعملياته الاجرائية تأسيسا، ويشير إلى الأصول التراثية التى يستند إليها تأصيلا. ويتسع أفق هذا المربع بالترجمة التى تسهم فى تحديد الإطار المرجعى للتذوق بكتاب دفاع عن الادب (١٩٤٢) والاطار المنهجى بكتاب منهج البحث فى الأدب واللغة (١٩٤٦). وذلك هو حصاد السنوات العشر (١٩٣٩-١٩٤٩) التى عاشها مندور منذ عودته من فرنسا، والتى تلفتنا باتجاه حركتها الأدبية التى تتصاعد فى الكتاب الأخير (فى الأدب والنقد ١٩٤٩) نحو ربط الأدب بالحياة الاجتماعية، ومن ثم اقتراب الناقد من قلب الحياة السياسية.

(٣)

إن من يتأمل حركة مندور فى التعامل مع الواقع السياسى الاجتماعى فى هذه السنوات العشر التى أعقبت عودته من فرنسا يلحظ أمرا له أهميته ودلالته، وهو أن هذا «الاصلاحى الكبير»- كما أسماه صديقه لويس عوض- كان يتجه دوما إلى المواقع المتقدمة فى المجتمع المصرى. صحيح أنه فى بداية حياته النقدية لم يختر أكثر هذه المواقع جذرية، ولكنه- على الأقل- تجاوز المواقع التقليدية، وأدرك الخلل الكامن فى التفكير الليبرالى وحاول رأب ما فيه من صدع بإلحاحه على تدخل الدولة. وبقدر ما كانت الديمقراطية الاجتماعية تباعد بينه والعناصر التقليدية فى المجتمع المصرى كانت تصله بالمواقع المتقدمة، فضلا عن أن حركته فى الواقع نفسه، وجدله المستمر مع مؤسساته، كان يشده- فى النهاية- إلى الاتجاهات اليسارية على تنوعها، ويربطة بها على نحو أو آخر. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يحسب على الجناح اليسارى للوفد، أو يسجن بتهمة الشيوعية، أو يعمل مع مجموعة من الشيوعيين المصريين فى جريدة واحدة.

لقد عمل رئيسا لتحرير جريدة «الوفد المصرى» المسائية، ابتداءً من فبراير ١٩٤٥، وجعل أحد شعاراتها التى تنشر تحت عنوانها كل يوم شعار «العدالة الاجتماعية» مدفوعا- فيما يقول- «بنزعة اصلاحية خالصة كانت تدعونى إلى مناصرة العدل بين المواطنين وتقريب المسافة بين الثراء الفاحش والفقر المدقع الذى كانت تتردى فيه الملايين». هذه النزعة الاصلاحية ربطت بينه

وماعرف- وقتئذ- بالطليعة الوفدية والشباب الوفدى التقدمى، فتجمع حوله- أثناء تولية رئاسة تحرير هذه الجريدة- مجموعة من شباب اليسار من أمثال أحمد رشدى صالح وسعد لبيب ومصطفى منيب وأبو سيف يوسف وابراهيم نوار. «ومالبثت هذه الجريدة أن أصحبت مركزا لحركة تقدمية داخل حزب الوفد نفسه، رغم معارضة باشواته» فقد حولها مندور «إلى مايشبه المنشور اليومى الثورى» ووصل فيها بالمعارضة السياسية إلى أبعد الحدود، وجعل منها «سوط عذاب على الانجليز والسرأى وأذنابهما من الأقليات التى لم يكن لهاهم سوى التربص للحكم ومغانمه».

ومن المؤكد أن كتابات مندور فى «الوفد المصرى» المسائية، وارتباطه بالطليعة الوفدية وتعبيره عنها، واستجابته إلى حركة النضال الوَطنى الصاعدة على المستوى الشعبى، ومن ثم اصطدامه بالعناصر الاقطاعية والرأسمالية فى الوفد، من المؤكد أن ذلك كله كان يصله بالمجموعات الماركسية التى أدركت أن المدخل الصحيح للنفاذ الى الجماهير يبدأ من داخل الشبكة الوفدية «المائعة والواسعة». ولقد كان ذلك موقف جماعة «الفجر الجديد» التى تعاونت مع القيادات الطليعية فى الوفد «بغية دفعها إلى الأمام من جهة، ومساعدتها على تمايزها عن القيادة الوفدية التقليدية من جهة أخرى»- على مايشير أحمد صادق سعد فى كتابة «صفحات من اليسار المصرى». وكانت النتيجة العملية لهذا الموقف مساندة، مندور «رئيس التحرير» ودعمه بمقالات ودراسات تجعل لشعار «العدالة الاجتماعية» محتوى تقدميا، والترحيب باطراد خطاه الفكرية نحو الاشتراكية، خصوصا فى مقالاته التى كتبها عقب تنظيم اللجنة الوطنية للعمال والطلبة (٢١ فبراير ١٩٤٦). ولم يكن من قبيل المصادفة- والأمر كذلك- أن ترحب مجلة «الفجر الجديد» (يونيو ١٩٤٦) بمقالات مندور بوصفها «محاولة قيمة» تركز مواقف الوفد «فى نظرية سياسية شعبية عامة» وتدعم شعار العدالة الاجتماعية بابرازه إلى جانب الشعارين التقليديّين للوفد وهما «استقلال وادى النيل» و «الديمقراطية» مما يعنى «توثيق الروابط الكفاحية بين الطبقة العاملة المصرية والمثقفين التقدميين».

وبقدر ما كان ذلك يعنى تقارب مندور مع اليسار المصرى، واتفاقه معه حول مجموعة من القضايا الأساسية، كان يعنى- فى الوقت نفسه- الصدام مع العناصر التقليدية فى الوفد من ناحية، والصدام مع الحكومات غير الوفدية التى تولت الحكم من ناحية ثانية. وكانت النتيجة اغلاق جريدة «الوفد المصرى» المسائية فى الوقت الذى أغلقت فيه «الفجر الجديد» اليسارية، وقبض على مندور وعدد ممن كان يدعمه فى الكتابه فى ويوليو ١٩٤٦ ابان حملة صدقى المشهورة لمحاربة الشيوعية.

ولكن اقتراب مندور من اليسار لم يصل به إلى المدى الذى يفصل بينه والوفد نهائيا. لقد ظل يعمل فى جرائده، ويدخل مجلس النواب باسمه عن دائرة السكاكينى، ويتولى عضوية لجنة الشؤون المالية ورئاسة لجنة التربية والتعليم، وظل- مع طليعته- بعيدا عن مركز التأثير

الحقيقى، أى عن قيادة الوفد نفسها. صحيح أن الوفد تبنى شعار «العدالة الاجتماعية» الذى راج بين المثقفين الوفديين وتعلقت به الطليعة الوفدية تعلقا شديدا، وصحيح أن الوفد أقر هذا الشعار طوال وجوده فى المعارضة، ولكن الوجود فى المعارضة شىء وتولى الحكم شىء آخر. وذلك مالم يدركه مندور الذى ظل يأمل- إلى آخر لحظة- فى اصلاح من داخل الوفد، غير مدرك أن «الطليعة الوفدية» هذه لايمكن أن تكون ذات جدوى ما ظلت بعيدة عن مراكز قيادة الحزب، ومن ثم معزولة عن التأثير فى قواعده العريضة.

ولاشك أن استقالة مندور من الجامعة عام ١٩٤٤ واشتغاله بالحياة السياسية العامة، كان لهما أثر فى تحولاته اللاحقة. فالعمل فى الجامعة قد يمنح الأستاذ الجامعى الفرصة للدرس الهادئ المتزن الذى يقوم على التخصص والتعمق فى مجال دون غيره، ولكن هذا العمل ينطوى على مزلق خطر، يتمثل فى البعد نسبيا عن مشكلات الواقع الحقيقية. ولاخلاص من هذا المزلق إلا بارتباط الجامعة نفسها بمشاكل الواقع، وارتباط الاستاذ الجامعى بالطلائع الفكرية المتقدمة فى هذا الواقع. ويبدو أن مندور أدرك أن البقاء فى الجامعة لن ينجيه من هذا المزلق، فقدم استقالته متعللا بأزمة واهية مع جامعة الاسكندرية التى كان يرأسها أستاذه طه حسين، وخاض غمار الحياة السياسية وحاول أن يوفق بين الناقد الأدبى والمصلح السياسى، تحت صيغة مؤداها أن العمل السياسى لابد أن يلتقى فى النهاية مع الدرس الأدبى حول غاية واحدة، وهى تطوير حياة الجماهير إلى الأفضل، عن طريق تغيير وعيها. ان الوعى هو الشرط الأول للثورة، لأن البؤس المادى وحده لايحرك الشعوب- فيما يقول- بل يحركها الوعى به. وإذا كان المقال السياسى يسهم اسهاما مباشرا فى تحريك الوعى وتوجيهه فإن المقال الأدبى يسهم اسهاما مماثلا فيعمق الوعى بطرائق غير مباشرة، تلتقى مع المقال السياسى فى غاية واحدة، تتكشف من خلال الوظيفة الاجتماعية للأدب.

تلك الوظيفة تنبنى على حقيقتين أساسيتين هما:

١) إدراك العلاقة بين معنويات الحياة ومادياتها

٢) وعى الفرد بما فيه من بؤس

ومن هاتين الحقيقتين تتجلى قدرة الأدب على تحريك ارادة الشعوب، وتطوير الوعى الفردى تطويرا يؤدى إلى ادراك المفارقة بين ماهو كائن ومابنبغى أن يكون، ومن ثم الثورة على ما هو كائن والسعى إلى ماينبغى أن يكون.

وما دامت الوظيفة الاجتماعية للأدب ترتبط بتحريك الوعى الانسانى فإن النقد الأدبى يمكن أن يسهم فى هذا التحريك، وذلك بتأكيد الأثر الايجابى للأدب فى المجتمع والكشف- بالمثل- عن الأثر السلبى، والتركيز على «النموذج البشرى» الذى يفرض على القارىء اعادة النظر فى واقعة المعاش. وبمثل هذا التكييف، أمكن لمندور أن يوفق بين العمل السياسى والنقد الأدبى،

ماظل العمل السياسى يهدف إلى تحقيق العدالة الاجتماعية، وما ظل النقد الأدبى يساعد الأدب على أداء وظيفته، ومن ثم يسهم فى تعميق الوعى والتمهيد للثورة، على نحو ما اسهم من قبل فى التمهيد للثورة الفرنسية والثورة الروسية.

(٤)

وبقدر ما اختار مندور الاقتراب من المواقع المتقدمة فى الأبعينيات أختار الاقتراب من المواقع نفسها فى الخمسينات، بل يمكن أن نقول إن الاختيار، هنا، كان أكثر جذرية وفاعلية. لقد أغلق مكتبه للمحاماة فى العام نفسه الذى قامت فيه ثورة يوليو ١٩٥٢. ورغم كل مايمكن أن يقال عن مزالق الثورة فى بداياتها التى تبلورت فى أزمة الديمقراطية عام ١٩٥٤ فإن شعاراتها عن العدالة الاجتماعية والتحرر الوطنى، كانت تستقطب القوى التقدمية فى الوطن العربى.

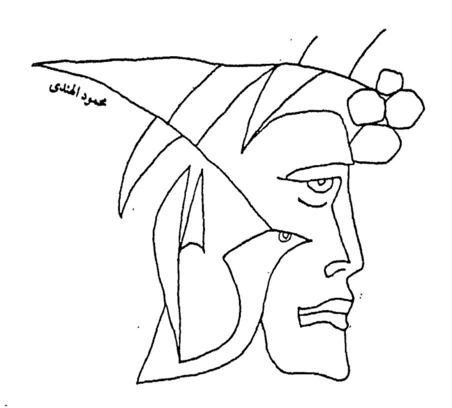
وكانت الثورة تزداد قوة وتأثيرا ونفاذا بقدر ماتحققه من مطالب شعبية أولها القضاء على الإقطاع بعد الملكية. ومن المنطقى أن يواكب شعار العدالة الاجتماعية الاقتراب من الفكر الاشتراكى، وأن يواكب العداء للاستعمار الاقتراب من الكتلة الاشتراكية، ابتداءً من صفقة الاسلحة الشهيرة التى كسرت احتكار السلاح، وانتهاء بأشكال التعاون الثقافى التى جعلت محمد مندور يزور العالم الاشتراكى ويتعرفه فعلا لاقولا، والتى جعلته يترأس تحرير مجلّة «الشرق». ومن المنطقى- والأمر كذلك- أن يختفى الرعب القديم الذى أحاط بمفهوم الاشتراكية، خصوصا بعد أن أصبح العالم الاشتراكى هو الصديق المنقذ فى حرب السويس، والصديق الذى يدعم التنمية.

ولقد كان الاختيار محسوما عند مندور. اختار طريق الثورة التى بدأت تحقق احلامه، وتعاطف مع تيارات اليسار التى حاولت أن ترشد خطى الثورة، وتساعدها فى معركتها الأساسية، لتحرير الوطن من الاستعمار والمواطن من الاستغلال. وكما كان للاختيار القديم دلالته، كان للاختيار الجديد دلالته أيضا. لقد تعدلت «الديمقراطية الاجتماعية» لتصبح «اشتراكية»، واختفت التأثرية شيئا فشيئا ليحل محلها المنهج الواقعى، وزاحم مصطلح «الأدب والحياة» مصطلح «الأدب والمجتمع». وكان لابد- نتيجة الاختيار الجديد- من التمييز بين «الأدب الصدى» و«الأدب القائد» أو «الأدب الموجه» والوصل بين الأخير والالتزام الذى بدأ يشيع مع بدايات الثورة. وتجلت فى الممارسة النقدية نذر المعارك بين مذهب «الفن للفن» و «الفن للمجتمع» التى ظل أوارها مستعرا منذ بدايات الثورة إلى منتصف الستينيات. واسفرت هذه المعارك- فى النهاية- عن تعديل فى فكر مندور الأدبى وتغير فى مقولاته النقدية.و مع مضى الثورة الى الأمام، وتصاعد حركة التحرر الوطنى والعداء للاستعمار وتذويب الفوارق بين الطبقات، كان مندور يخطو خطوات واسعة فى توسيع آفاقه النقدية وتبنى« الواقعية الاشتراكية» التى شغلت معاركها الجميع من مطالع الخمسينات الى منتصف الستينيات.

ومن المؤكد أن الواقعية الاشتراكية لم تسيطر على ذهن مندور بين يوم وليلة. لقد كانت نتيجة طبيعية لاستجابته الى حركة المجتمع المصرى الصاعدة من ناحية، وحواره مع طوائف الجماليين والمثاليين من ناحية ثانية، وفى الوقت نفسه كانت تطورا طبيعيا لفكره الاصلاحى الذى لايتردد فى اتخاذ مواقف راديكالية كلما اقترب من المجموعات اليسارية .وللأسف فإن الكتب التى أصدرها مندور بعد الثورة لاتصور هذا التحول على نحو دقيق أو تفصيلى، أو حتى تدريجى، من بدايته الى أن نصل الى «النقد الايديولوجى» الذى كان ذروة التحول. واذا اردنا أن نكشف عن هذا التحول- تفصيلا- فإن علينا- أولا- أن ننظر الى كتب مندور نظرة تاريخية، تراعى التعاقب الزمنى لصدورها، وترصد التحول الفكرى فيها، محاولين رد هذا التحول الى متغيرات الواقع. وعلينا- ثانيا- أن نرجع الى مقالات مندور التى شغلته دوامات الأحداث المتلاحقة التى كان يلقى نفسه فيها عن أن يجمعها، أو ينظمها، فى كتب، مع أنها تكشف عن التفاصيل الغائبة والحاسمة فى غير حالة. وعلينا- ثالثا- أن نبدأ من لحظة التوتر الدرامى التى شهدتها مصر عام ١٩٥٤ ونرقب النقيضين المتصارعين فى هذا العام الذى شهد- على المستوى الثقافى- أعنف صدام بين اليسار من جيل التحول وأساطين الجيل القديم ، خصوصا طه حسين والعقاد، أعنى طه حسين الذى وصف أطروحة محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس عن «الأدب بين الصياغة والمضمون» بأنها كلام «يونانى فلايفهم» (الجمهورية ٥/ ٣/ ٥٤). والعقاد الذى لم يستنكف أن يتهم أغلب دعاة «الأدب فى سبيل الحياة» جميعا بالكفر والالحاد والشيوعية العمالة (فى عدد ديسمبر من مجلة الرسالة الجديدة ١٩٥٤) ويقول بالحرف الواحد:

«أنا مقتنع تماما بأن أكثر من نصف هؤلاء الدعاة شبان شيوعيون. والافهاتنى رأيا من آرائهم يختلف- ولو قليلا- عما تتعرض له صحافة موسكو؟ إن خططهم هى نفس خطط حكومة الكرملين. وهم يعلمون تماما أنى على يقين مما أنا مقتنع به. ولذلك تراهم يحاربوننى ويحملون على»..

والوقفه عند عام ١٩٥٤ لها مغزاها المتعدد الأبعاد حتى بالنسبة الى مندور، فلقد لاحظت أن مقالاته التى واكبت الثورة من إعلانها الى ١٩٥٤ كتابات سياسية بالدرجة الأولى، سواء فى «الجمهورية» جريدة الثورة الأولى أو فى مجلة «التحرير» التى أسسها أحمد حمروش ممثلا الجناح اليسارى فى الضباط الأحرار أو فى مجلة «الرسالة الجديدة» التى أسسهايوسف السباعى ممثل الجناح اليمينى. والكتاب الوحيد الذى أصدره مندور من ٥٢- ١٩٥٤ هو كتاب «الديمقراطية السياسية» الذى يعبر فيه عن يسار الوفد، ويعكس وجهة نظره فى مسألة «الديمقراطية»، من منطلق أن الدعوة الى نظام الحزب الواحد أو محاربة تعدد الأحزاب، لاتقل خطورة عن الدعوة الى محاربة الحزبية والتحزب فى ذاته، وذلك لأن النظام الديمقراطى لايقوم بطبيعته الا على تعدد الأحزاب، حتى يكون بعضها رقيبا على بعض. والذى لاشك فيه- فيما يؤكد مندور- أن استجلاء رغبات الشعب واتجاهاته السياسية لايمكن أن يتم الا اذا أطلقنا الحريات من كافة القيود،



وأبحنا تكوين جميع الاحزاب بلاقيد ولاشرط ولااعتراض ولاترخيص.

بعبارة أخرى، كتابات مندور فى مفتتح سنوات الثورة يغلب عليها الطابع السياسى، وهى تمثل محاولة حزبى، برلمانى، من يسار الوفد يستكشف العهد الجديد الذى تمثله الثورة، ويحاول التواصل مع هذا العهد فى اتجاهاته الايجابية، وذلك بوصفه رجل سياسة يتقدم الى الثورة بأوراق اعتماده. التى يمثلها كتابه الأول فى عهدها- الديمقراطية السياسية- الذى أصدره فى ديسمبر ١٩٥٢، والتى تمثلها مقالاته السياسية المتعددة التى حاول فيها أن يفصم صلته بالوفد، كاشفا عن دوره التقدمى فيه، ومهاجما العناصر الرأسمالية التى أعاقت نمو الجناح اليسارى داخل الوفد.

ومن الأهمية بمكان عظيم- فى هذا السياق- أن نتوقف عند مجموعة المقالات التى نشرها مندور فى جريدة الجمهورية (طوال شهر مارس ١٩٥٤) فى ذروة أزمة الديمقراطية، بعنوان «الجمهورية الاشتراكية». فى هذه المقالات يقترح مندور تأسيس ثلاثة أحزاب، أولها الحزب الجمهورى الاشتراكى الذى كان يتطلع اليه بوصفه التحول الطبيعى لثورة يوليو، وثانيها الحزب الديمقراطى الحر، وثالثها الحزب المحافظ. وبقدر ما كان يدعو الى أن يكون الحزب الأول حزب الأغلبية الذى تنضم اليه طوائف الأمة عن إيمان واخلاص، وحرية مطلقة، فإنه كان يدعو الثورة نفسها الى التحول الى هذا الحزب الذى يعتقد أنه أصلح المذاهب لبلادنا فى ظروفها الراهنة. أما عن المبادئ الاساسية لهذا الحزب فهى- أولا- تركيز السلطات بين يدى الشعب، بكل مايتفرع عن ذلك من مبادئ ديمقراطية، فى طليعتها اباحة الحرية للمواطنين، إلا ماتقتضيه ضرورة حماية تلك الحريات ذاتها وتوفيرها للجميع. ويصاحب تركيز السلطات بين يدى الشعب- ثانيا- مبادئ الاشتراكية التى تحترم حق الملكية الفردية، ولكنها ترى فيها وظيفة اجتماعية يجب أن تؤديها،

والتى تحترم النشاط الفردى فى الانتاج وتشجعه، ولكنها ترى ضرورة اشراف الدولة على الانتاج القومى كله وتوجيهه وزيادة امكانياته، مع تحقيق العدالة الاجتماعية فى توزيع ثمرات ذلك الانتاج، وعدم غبن العامل حقه فى ذلك التوزيع. ويؤكد مندور أن هذا الحزب الجمهورى الاشتراكى هو حلمه القديم، منذ ان بدأ يشتغل بالسياسة، وأنه كان يرى الوفد أقرب الاحزاب القديمة الى هذا الحزب، ولذلك حاول توجيه الوفد نحو المذهب الاشتراكى الجمهورى. ويمضى قائلا(فى مقاله الذى نشر بتاريخ ٩/ ٣/ ٥٤):

ولما كانت القوانين الرجعية المتعسفة لاتمكن أحدا عندئذ من أن يدعو الى رأى صريح أو يجاهر فى سبيل عقيدة مخلصة، فقد احتلت للأمر ماوسعتنى الحيلة. فعندما لم استطع أن أدعو الى الجمهورية فى ظل عسف الملكية البغيضة، دعوت بالأشارة والايحاء الى ماأريد تحت اسم الديمقراطية السياسية التى كنت ولاأزال أعتقد أنها لايمكن أن تتحقق الا فى ظل النظام الجمهورى. ولما كانت نفس الظروف تحول دون الدعوة الصريحة الى الاشتراكية، وكان الوفد فى بادئ الأمر ينفر من مثل هذه الكلمة، فقد تلطفت للأمر فدعوت الى مضمون هذه الاشتراكية التى أريدها تحت اسم العدالة الاجتماعية. وبالفعل راجت عبارات الديمقراطية السياسية والعدالة الاجتماعية بين المثقفين من الوفديين وتعلقت بها الطليعة الوفدية تعلقا شديدا، وانتهى الأمر بأن اتخذتها شعارا رسميا للجريدة التى كنت أدير سياستها. وأقر الوفد طوال وجوده فى المعارضة هذا الشعار، حتى اذا جاء الى الحكم، تغلب داخله التيار الرأسمالى المعارض، وحدثت النكسة التى هادن بها الوفد السراى أثناء حكمه الأخير، وحاول أن ينفذ سياستها فى تقييد الحريات والبطش بالأحرار، فقاومت مع نفر من الزملاء هذه السياسة الفاسدة مااستطعنا الى المقاومة سبيلا، الى أن تطورت الأمور، واراد الله لنا ولمصر كلها الخلاص لامن الملك الفاسد فحسب بل ومن النظام الملكى كله».

ان كاتب هذا الكلام (وقد أطلت فى الاقتباس لأن القارئ لن يجده فى أى كتاب) يتقدم بأوراق اعتماده السياسية الى العهد الجديد الذى يتحمس له مخلصا، والذى يخلع عباءته الوفدية على أبوابه، ليصبح مفكرا للجمهورية الاشتراكية القادمة التى كان يحلم بها. ولكن- للآسف- فان عداء الثورة للوفد والأحزاب القديمة كلها سد الطريق أمام الأحلام السياسية لمندور. ولم يكن من سبيل سوى العودة الى الأصل «المفكر الأدبى» أو «الناقد الأدبى» الذى كاد مندور أن ينساه فى الأعوام الثلاثة السابقة التى استغرقه فيها مجلس النواب والمحاماة فضلا عن المرض. وبقدر مافرضت الثورة على مندور أن يتخلى -قسرا- عن أحلام الترشيح مرة أخرى للمجلس النيابى شدته الحياة الثقافية/ الأدبية مرة أخرى، مع التدريس فى معهد الدراسات العربية، ومع الانقسام الأدبى الذى أسفر عن استقطاب نقدى حاد عام ١٩٥٤.

وكانت العودة الى المجال الأدبى- مرة أخرى تعنى تحديد موقف من هذا الاستقطاب الذى مثل

يمينه جيل العقاد و طه حسين من ناحية، وزكي نجيب محمود ثم رشاد رشدي من ناحية ثانية، والمجموعة التي التفت حول يوسف السباعي من ناحية ثالثة. أما اليسار فكانت تمثله مجموعة الماركسيين التي تكاملت أدواتها النقدية طوال الاربعينات، وتألفت في جريدة «المصري»، وكان أبرزها محمود العالم وعبد العظيم أنيس وعبد الرحمن الشرقاوي وعبد الرحمن الخميسي وغيرهم ممن كانوا يصدرون عن نظرية «الانعكاس»، وكان هناك تجمع آخر في «الجمهورية» تحت شعار «الأدب في سبيل الحياة» وأبرزه لويس عوض وعبد الحميد يونس واسماعيل مظهر ومحمد مندور الذي انتقل بعد ذلك الى «الشعب» منذ اعدادها الأولى (يونيو ١٩٥٦). وأضاف الى هذا الاستقطاب بعدا جديدا ما أخذ يشيع بين أوساط المثقفين من دعوة الى الوجودية، ومايرتبط بها من دعوة الى «الالتزام» في الحياة والثقافة على السواء، بالمعنى الذي اقترن بالدور الذي قامت به مجلة «الآداب» منذ نشأتها عام ١٩٥٣، وما أن دخل مندور طرفا في هذا الاستقطاب حتى أخذ فكره الأدبي يتحول شيئا فشيئا، ويقترب من الواقعية التي سرعان ما أصبحت واقعية اشتراكية.

(٥)

وكان أول مظهر لهذا التحول- في نقد مندور- هو الوعي بالانقسام الذي يفرضه السؤال الحاسم: مامهمة الأدب ودوره في بناء المجتمع الجديد؟. في هذا الاطار، كتب مندور في جريدة الجمهورية (٤/ ٢/ ٥٤) عن جدال الكتاب حول الهدف الذي يجب أن يقود الأدب والفكر ، فمن قائل ان الأدب غاية في ذاته لاهدف له الا الأدب نفسه، ومن قائل ان الأدب نشاط انساني يجب أن يتجه الى معالجة مشاكل الفرد والمجتمع وايضاح العناصر التي تتكون منها تلك المشاكل، وذلك لعلاجها أو ايضاح السبيل لهذا العلاج. ولايحاول مندور أن يتخذ صف اجابة دون أخرى، ويلوذ بتوسطه القديم، وينتهي الى أن المجتمع في حاجة الى الاتجاهين معا، لأن المجتمع في حاجة الى من ينتقم له من البؤس ومن القبح على السواء.

ولكن هذا الموقف التوفيقي سرعان مايتحول بعد شهرين فحسب في مجلة «الآداب» (ابريل ١٩٥٤) حيث يجيب مندور عن السؤال: هل أدى النقد العربي رسالته؟ فتحمل الاجابة نوعا من التعاطف مع أولئك الذين «يقاتلون في حرارة ليعمل الأدب في خدمة الحياة وخدمة المجتمع حتى يلقى استجابة من الجماهير التي طال بها الظلم واستعباد الفقر وضلال الجهل». وبعد ذلك بثلاثة أشهر فحسب، يجيب مندور عن السؤال: أنعيش عصرنا أم نفر منه؟ (الآداب أغسطس ١٩٥٤) فيقول إن الأصل أن يعيش الأديب المفكر عصره حتى يكتوي بناره أو ينعم بسعادته.

وبعد ذلك بأشهر، في العام التالي مباشرة، يكتب مندور عن «الالتزام» لأول مره (في مقال بعنوان «الأدب الملتزم بين شوقي ويكن»- الرسالة الجديدة، ديسمبر ١٩٥٥ وفي كتابه عن «ولي الدين يكن» ١٩٥٥) من حيث هو- أي الالتزام- مبدأ أشاعته الوجودية، وجعلت منه مذهبا في

الأدب والتفكير، ويوضح معناه بأنه يحتم على الأديب أن يكون له رأى واضح متميز فى المشكلة التى يعرضها أو القصة التى يرويها أو المسرحية التى يقدمها بل القصيدة التى ينظمها. ويؤكد أنه اذا كان الالتزام مذهبا يرمى الى توجيه الأدب الجديد فليس هناك مايمنع من اتخاذه فيصلا فى الحكم على الأدب السابق. و «الذى لاشك فيه أن العالم كله والبلاد العربية فى حاجة ماسة الى الأدب الملتزم حتى يستقيم للناس سلم القيم».

ويقترب مندور من الواقعية، وينحاز لها في العام التالى، ويظهر هذا الانحياز واضحا فى موقفه من أستاذه طه حسين الذى هاجم العالم وعبد العظيم أنيس عام ١٩٥٤، ويعود ليجدد الهجوم فى «الرسالة الجديدة» (ابريل ١٩٥٦) ساخرا من أدباء الشباب الذين ينادون بالواقعية فى الأدب الجديد أو بمايسمونه الأدب فى سبيل الحياة، فيكتب مندور مقالا حاسما بعنوان «نحن واقعيون» (٢٦ مايو ١٩٥٦). ويؤكد أن الواقعية- أولا- ليست صورة أدبية خاصة وانما هى مضمون يريد دعاته أن يصوغوه أدبا، وانها- ثانيا- ليست تصويرا آليا للواقع وانما هى إظهار لحقائقه كما تنعكس فى نفس الفنان، وانها- ثالثا- لاتدعو الى الخروج على أصول الفن وانما تدعو الى تغيير مضمون الأدب، فهى فى مضمونها تقتضى الأدباء أن ينسوا انانيتهم ليستمدوا موضوعات لأدبهم من الحياة المحيطة بهم بدل الهروب الى الماضى أو الاساطير أو الانطواء على النفس. ويجزم- فى النهاية- بأن الدعوة الى الأدب الواقعى دعوة أوجب ماتكون فى مرحلة حياتنا الحاضرة «التى أخذنا نراجع فيها القيم ونكشف عن النقائص ومواضع الضعف، ونعمل جاهدين على أن نخفف من آلام الحياة لجمهرة هذا الشعب الصابر المضنى».

واذا كان هذا الانحياز الى الواقعية بمثابة استجابة من وعى اجتماعى يتأثر بتحولات الواقع حوله، ويتفاعل معها، الى الدرجة التى جعلته يستبدل بنفوره القديم من الواقعية حماسة لافتة، فان هذا الانحياز يصل الى ذروته النهائية خلال حرب ١٩٥٦ التى كانت المواجهة العسكرية الأولى بين مصر الثورة والاستعمار التقليدى المتحالف مع عميلته اسرائيل. وتلك مواجهة ما كان يمكن أن يتردد فى تلهبها سوى أصوات الالتزام وشعارات الواقع، وانفتاح مصر الثورة على العالم الاشتراكى، صديق المحنة المساند لكل حركات التحرر الوطنى، ومن ثم زيارة مندور لهذا العالم عام ١٩٥٦، قبيل العدوان الثلاثى ، وكتابته عن هذا العالم سلسلة من المقالات جمعها فى كتاب بعنوان «جولة فى العالم الاشتراكى» صدر عام ١٩٥٧، وهو العام نفسه الذى قبل فيه مندور أن يرأس تحرير مجلة «الشرق» التى كانت تعنى بالعلاقات الثقافية السوفيتية والعربية والتى أخذت تصدر فى القاهرة منذ عام ١٩٥٧.

ولقد كانت هذه الأحداث الثلاثة حاسمة فى تحويل المجرى النقدى لمندور. فحرب ١٩٥٦ جعلته يدرك عيانا أن الأدب سلاح من أقوى الأسلحة فى الثورات الشعبية والحركات التحررية، وأن واجبه أن يظل كذلك، فمن حظ مصر- فيما يقول عن «الأدب فى المعركة» (الآداب ديسمبر



١٩٥٦)- أن ظهرت «طائفة من الأدباء الانسانيين التقدميين الذين وسعوا من دائرة جهادهم، فلم يقصروه على المعركة الوطنية ضد الاستعمار، بل امتدوا الى معركة الشعب للتحرر من ذل الفقر وعبودية الحاجة».

أما زيارة العالم الاشتراكى فقد جعلته يعيد النظر تماما فى مفهومه القديم عن الواقعية، ويتعلم أن الواقعية النقدية عند الاشتراكيين حتى قبل نجاح ثورتهم لم تكن واقعية يأس وقنوط بل كانت واقعية ثورية حتى فى تشاؤمها الذى هو تشاؤم ثورة لا يأس. أما الواقعية الاشتراكية فانها تنطوى على تفاؤل وايجابية وعدم يأس من الخير عند الفرد وفى المجتمع، فهى واقعية تؤمن بوجوب النظرة المتفائلة البناءة الى الحياة.

أما مجلة الشرق التى رأس تحريرها فقد نقلت اليه- قبل القراء- وعيا جديدا بالنظرية الماركسية فى الأدب بوجه عام، وطرائق مختلفة فى النقد التطبيقى بوجه خاص، ففى العامين الأولين من عمرها، على سبيل المثال، قدمت المجلة ترجمة لدراسات كتبها الكتاب السوفيت عن «واقعية الأدب والفن والأخلاق» و«مستقبل الثقافة» و«العناصر القومية فى الأدب الواقعى» و«تطور الأدب التقدمى» و«الأدب والحياة الاجتماعية» والبطل الجديد فى الأدب السوفيتى وحرية الكاتب.. الخ. ولم تسهم هذه الدراسات وأمثالها فى تعميق وعى مندور بالواقعية الاشتراكية بل أمدته بأدوات جديدة للتحليل النقدى ومفاهيم اجرائية. ولا أدل على ذلك من أن المجلة نشرت دراسة للكاتب فاديم سوكوف بعنوان الاوتشرك فى الأدب السوفيتى المعاصر (فبراير

١٩٥٨) وفى الشهر نفسه (تحديداً فى ٢٦/ ٢/ ١٩٥٨) يكتب مندور عن مسرح نعمان عاشور بعنوان «الناس اللى فوق وفن الأوتشرك» فى جريدة الشعب، وبعدها بأشهر يعاود الكتابة عن «الأوتشرك والمسرح الملحمى» فى الجريدة نفسها (٢٢/ ٩/ ١٩٥٨).

هذا التحول لم يكن يتم فى عقل ناقد يسلم نفسه لرياح التغير دون وعى نقدى بما يحدث فى الواقع أو فى عقله، بل كان يتم فى عقل قادر على رصد التحول وتعليله، ومدرك أن التحولات النقدية هى قدره المقدور فى مجتمع يتأبى تغيره على ماتعلمه من نظريات. ولذلك كان مندور يكثر من الحديث عن تحولاته النقدية، كأنه يريد أن يشرك القارئ فى رصد هذه التحولات والوعى بها. فعل ذلك عندما عرض لتغير مفهومه عن الواقعية (جولة فى العالم الاشتراكى) ومشاكل النقد (جريدة الشعب ٢٥/ ١/ ٥٧) وماكتبه بعنوان «كيف أنقد وعلى أى أساس» (كتب للجميع ابريل ١٩٦٠) حيث يشير الى أن مذهبه لم يتكون نتيجة دراساته فى مصر والخارج وحدها، بل اشتركت تجارب الحياة فى هذا التكوين، فأثمرت التحول الذى جعله يؤكد «أن ماكنا نتلقاه منذ ربع قرن على كبار أساتذتنا فى الجامعات من تعاريف النقد واتجاهاته ومذاهبه قد تخطاه الزمن نتيجة لدفعة الحياة وأحداثها الكبرى».

(٦)

كان مندور فى الأربعينات يصف نقده بأنه تأثرى، يقوم على الذوق الفردى الذى تسنده الخبرة ويعتمد على التحليل أو التعليل الذى ينقل النقد من مستوى الذوق الشخصى الى الذوق التاريخى. وبقدر ماكان هذا النقد يلتفت الى الصياغة التى تمنح الأدب أدبيته فانه كان يصل هذه الصياغة بروح الكاتب الذى يتجلى فى مجمل أعماله. هذا النقد كان ينبنى على ذات الفرد- فى التحليل النهائى- سواء كانت ذات المبدع أو ذات الناقد، اللذين لم يتخليا عن أقانيم الحرية بمعناها البرجوازى الذى يؤكد حرية المبدع فى التعبير عن وجدانه الفردى (همسا) وحرية الناقد فى التعبير عن وجدانه الفردى (تأثرا). ومابين الهمس والتأثر كانت حركة مندور، الناقد الذى كان يضيق بالنظرية لما فيها من تحكم قبلى، وينفر من المبادئ المنطقية الجافة التى تتعارض مع التجارب الحية.

هذا البناء المفهومى الذى أخذ يتداعى مع الثورة لم يسقط بالكلية، ولم يستبدل به جذريا منهج آخر، ولم يقم مندور الناقد الذى يستقبل مرحلة جديدة بتصفية وعيه من المرحلة القديمة، أو يقيم معها قطيعة معرفية حاسمة، فلم يكن هناك وقت لذلك، بسبب توالى الأحداث المحمومة المصيرية التى كانت تشغل عن المراجعة الجذرية وعن تصفية الوعى من آثار الماضى. ومن ثم لم يكن مفر من التراكم الذى يضيف الجديد الى القديم، والاستبدال الجزئى الذى يستبدل ببعض عناصر البناء القديم عناصر من بناء جديد. ومن يتأمل كتب مندور التى صدرت منذ ١٩٥٥ الى

١٩٦٤ يجد عروق التراكم والاستبدال منسربة فى كل هذه الكتب على نحو يلتقى معه القديم والجديد التقاء المجاورة.

هذه الكتب يمكن تقسيمها الى مجموعات، فهناك دراسات الشعر التى قدم فيها مندور أول محاولة متميزة لتاريخ الشعر المصرى بعد شوقى بحلقاته الثلاث التى بدأها عام ١٩٥٥ وانتهى منها عام ١٩٥٨، وبروافده المتعددة التى تشمل ولى الدين يكن (١٩٥٥) واسماعيل صبرى (١٩٥٥) وخليل مطران (١٩٥٥) وابراهيم المازنى (١٩٥٥) وفن الشعر (١٩٦٠). وهناك دراسات المسرح ابتداء من مسرحيات شوقى (١٩٥٤) وعزيز اباظة (١٩٥٨) والمسرح (١٩٦٠) وهناك دراسات المسرح ابنداء من مسرحيات شوقى (١٩٥٤) وعزيز اباظة (١٩٥٨) والمسرح(١٩٥٨) والمسرح النثرى (١٩٦٠) ومسرح الحكيم (١٩٦٠) والمسرح العالمى (جمع ونشر بعد وفاته). وهناك الدرسات الأدبية التى تبدأ من الأدب ومذاهبه (١٩٥٧) وقضايا جديدة فى أدبنا الحديث (١٩٥٨) وتنتهى بالأدب وفنونه (١٩٦٤) والنقد والنقاد المعاصرون (١٩٦٤) وكتب الثقافة من «جولة فى العالم الاشتراكى » (١٩٥٧) الى الثقافة وأجهزتها.

هذه المجموعات - بالاضافة الى الأعمال الابداعية المترجمة- تمثل جهدا ضخما لاهثا، تمت صياغته فى عشر سنوات على وجه التحديد. وهى تكشف عن ناقد متميز استحق لقب «شيخ النقاد» لحرصه الدائم على المتابعة ورعاية الأجيال الشابة وأسلوب كتابته الذى «يهدف الى الوصف والتحليل والتعريف والتثقيف».

ولكن اذا اسقطنا التصنيف الأفقى لهذه المجموعات على تتابعها الرأسى، كتابا إثر كتاب، لاحظنا أنها تنطوى على مجاورة لافتة بين رؤيتين نقديتين متعارضتين، تنسربان رأسيا فى تعاقب الكتب كلها. الرؤية الأولى تنتمى الى نظرية التعبير فى شكلها المتطور، حيث البحث عن العلاقة بين النص وصاحبه، وامكان التعبير الحر عن التأثرات الذاتية للناقد، والتركيز على الصياغة اللغوية التى هى الشكل الجمالى للوجدان الذى يتجسد به العمل. أما الرؤية الثانية فتنتمى الى النقد الواقعى فى أحد أشكاله، حيث يتقلص دور الفرد، والوصل بين النص والمجتمع، والبحث عن الهدف الاجتماعى من الكتابة، ومن ثم ربط القيمة الأدبية بالموقف الاجتماعى للكاتب أو المضمون والعلاقة بين هاتين الرؤيتين علاقة متغيرة فى كل المجموعات التى أشرت اليها، أعنى أنها علاقة متغيرة بتغير الأحداث الواقعة فى المجتمع لحظة تأليف الكتاب، وتغير وعى الناقد بفعل هذه الأحداث، وتغير طبيعة النوع الأدبى الذى يتحدث عنه الناقد.

إن الدراسات المكتوبة عن الشعر- على سبيل المثال- تظل الهيمنة فيها للرؤية النقدية الأولى، حيث تسود نظرية التعبير، فيبحث مندور عن «وجدان الشاعر» الذى يتم التعبير عنه نظما، وعن «جوهر الشخصية» التى يصدر عنها الشعر، وذلك بالمعنى الذى يجعل من ولى

الدين يكن «شاعر الحرية» وعبد الرحمن شكرى «شاعر الاستبطان الذاتى» والشابى «روحا ثائرة» وناجى «قصيدة غرام» وصالح جودت «شاعرا لعوبا»، فالشعر- فى النهاية- تعبير عن وجدان الشاعر أيا كان مصدر هذا الوجدان، وجماله «يأتى من أساليب صياغته».

تلك النزعة التعبيرية تظل مسيطرة من أول كتاب (١٩٥٥) الى آخر كتاب (١٩٦٠) بسبب طبيعة النوع الأدبى وتراثه النقدى المختزن من ناحية ، وبسبب هزال النقد الواقعى -المعروف- فى الشعر فى هذا الوقت من ناحية ثانية. ولكن -مع ذلك- تفسح هذه النزعة التعبيرية للنزعة المضادة، أو الرؤية النقدية الواقعية، بعض المكان لتجاورها فيه، فنسمع عن أهمية الالتزام فى الشعر، وضرورة النظر الى الشعراء من خلاله (ولى الدين يكن ١٩٥٥). ويتجاور الوجدان الجمعى (الجديد) مع الوجدان الفردى (القديم) بوصفهما مرحلتين متعاقبتين، تعاقب الواقعية التى تلت الرومانسية، والواقعية الاشتراكية التى تلى الواقعية النقدية ،لأنه «مامن شك فى أن فلسفة ثورتنا الجديدة قد وجهت جيلنا الجديد الناهض نحو الواقعية الاشتراكية، وهى واقعية تنفر من الذاتية الرومانسية وتجنح الى الجماعية».

من المؤكد أن هذا النوع من المجاورة لايتخذ المجلى نفسه فى نقد القصة أو المسرح ،وذلك بحكم طبيعتهما التى لاتسمح بالفردية الغالبة فى الشعر، فهناك التركيز على النموذج البشرى المفارق لكاتب القصة أو المسرحية، وهناك الصراع الذى يدور بين أطراف مستقلة موضوعيا، وأخيرا الأحداث التى لها منطقها المتميز فى التتابع. هنا تبدو الدعوة الى الالتزام سلسة طيعه بين يدى الناقد، وتبدو الواقعية متسقة مع النوع الأدبى نفسه، فتختفى المجاورة هونا ليحل محلها الاستبدال الذى يحذف الواقعية القديمة فى مقابل الواقعية الجديدة. هكذا يتوقف مندور عند المسرح، من الزاوية التى تستبدل بالنموذج البشرى القديم الصورة المؤولة من «البطل الايجابى» الذى يظل يحمل سمات أخلاقية لاتخطئها العين الفاحصة.

هذا الاستبدال الذى يحدث على مستوى القصة والمسرح له مايوازيه على مستوى النقد. اذ بعد أن كان مندور (عام ١٩٤٩) يرى أن التجرد من الأهواء شرط أساسى فى النقد، وأن «النقد الاعتقادى أشد أنواع النقد عرضه للتجريح فانه يعود فى الستينيات ليعلن أن الناقد لايمكن أن يكون محايدا ازاء العمل الأدبى، وأن عليه أن ينطلق من مسلماته الفكرية، خاصة اذا كانت ذات محتوى تقدمى، ويطرح الحياد المزعوم. و«مادمنا نبيح للأديب أن يصدر فى أدبه عن مايعتنقه من معتقدات فلماذا لانترك للناقد حريته فى اعتناق مايشاء من عقائد؟» (الأدب وفنونه- ١٩٦٤).

والمسافة قصيرة جدا بين السؤال الاخير والاشارة الى النقد التوجيهى الذى يوازى «الأدب الهادف» فى التفكير الاشتراكى على نحو مايتضح فى كتاب «النقد والنقاد المعاصرون»

(١٩٦٤) وحتى قبل ذلك حين جعل مندور الالتزام صفة تقع على الناقد والنقد وقوعها على الأدب والأديب، وجعل من« النقد الايديولوجى» الوجه الاخر من «الواقعية الاشتراكية» وذلك بالمعنى الذى جعل القيمة الفكرية للأدب مجاورة للقيمة الجمالية.

(٧)

و«النقد الايديولوجى» هو الثمرة الأخيرة لتحولات مندور الذى بدأ التفكير فى هذا النقد أواخر عام ١٩٥٨ ، تحديدا،خلال أربع مقالات توالت متعاقبة في جريدة الشعب (ولم تنشر فى كتاب الى الآن). وكانت المقالة الأولى بعنوان «النقد الايديولوجي (٣/ ١١/ ٥٨) وفيها يستبدل مندور بالتسمية القديمة للنقد الاعتقادى التسمية الجديدة للنقد الايديولوجي، واصلا بين الاخير والفكر الاشتراكى، مؤكدا أن تطور الحياة وضرورة الاخلاص لمجتمعنا «قد أصبحت تقتضينى أن أوسع من دائرة العملية النقدية بحيث يصبح النقد ايديولوجيا».ويوضح فى المقالة الثانية (٩/ ١١/ ٥٨) حرص النقد الايديولوجى على أن يبرز الأدباء الناحية الايجابية فيما يصورون من شخصيات داخل قصصهم أو مسرحياتهم.وفى المقالة الثالثة (٢٤/ ١١/ ٥٨) يذهب الى أن هذا النقد يربط الآداب والفنون بالحياة بدل النقد الكلاسى الذى يقتصر على الناحية الفنية فحسب، وفى المقالة الرابعة (١٤/ ١٢/ ٥٨) يحدد موقف هذا النقد من التجديد، على نحو يربط بين التجديد والطابع الجمالى للأدب، وبينه وهدف الأدب.ويتكرر الحديث عن هذا النقد بعد عامين (كتب للجميع ابريل ١٩٦٠)، الى أن نواجه الصياغة الأخيرة له فى مجلة المجلة(يناير ١٩٦٣) وهى الصياغة التى صارت الفصل الأخير من كتاب «النقد والنقاد المعاصرون» (١٩٦٤).

وأتصور أن مندور استبدل بمدلول «النقد الاعتقادى » القديم مدلول «النقد الايديولوجى» الجديد بجامع الدلالة التى تصل الاعتقاد بالايديولوجيا، من حيث هما نسق من المبادئ والافكار، وانه رأى فى المغايرة التى تؤكدها التسمية الجديدة تأكيدا للمغايرة فى الموقف الذى تستند اليه .

ولم يؤرق مندور نفسه كثيرا بحقيقة أن صفة «الأيديولوجى» تظل حائمة فوق كل نقد، يستوى فى ذلك نقده ونقد خصومه. ويبدو أن السبب فى ذلك هو إيمانه بأنه لامشاحة فى الاصطلاح، وأن الأهم هو تحديد هذا النقد من حيث هو نقد يسعى الى تبين مصادر الأدب والفن من جهة، وأهداف هذه المصادر ووظائفها عند الأديب أو الفنان من جهة ثانية، وتأثيرها فى المتلقى من جهة ثالثة، وذلك بالمعنى الذى ينقل التركيز النقدى من الفردى الى الجمعى، ومن الحرية الغامضة الى الالتزام المحدد، ومن السلبية الى الايجابية، ومن الشكل (الصياغة) الى المضمون. واذ يترتب على هذا التحديد ابراز أهمية المضمون، فان المضمون- بدوره- يتم فهمه بوصفه العلة الغائية التي أنتجت الشكل. ويتم فهم العمل الأدبى فى مجمله بوصفه انعكاسا لواقع الحياة وتطورها، لا بالمعنى السلبى بل المعنى الايجابى الذى يرتد به العمل ثانية الى تلك الحياة ليحث

خطاها، ويدفعها نحو مزيد من التطور والتقدم، وبذلك يأخذ العمل الأدبى من الحياة ، ثم يعطيها أكثر مما أخذ، و «هذا هو المفهوم الديالكتيكى للفلسفة الاشتراكية بالنسبة للأدب».

وليس من النضارة فى شئ أن نناقش السلامة النظرية لهذا «النقد الايديولوجى» وعلاقته بالمفهوم الديالكتيكى للفسلفة الاشتراكية، فمن الواضح أن تلاحق الأحداث الأدبية والسياسية التى عاشها مندور، والاندفاع اللاهب وراءها، لم يعطه الوقت الكافى لمراجعة هذا المفهوم الجديد للنقد، فتركه حائما، دالا على انحيازه السياسى الذى وصلة بالواقعية الاشتراكية ونظرية الانعكاس، من حيث هما عنصران مضافان الى التصورات النقدية السابقة.

ومن هذا المنظور، لانستطيع أن نقول إن النقد الايديولوجى بمثابة قطيعة معرفية مع النقد السابق، أو انه حل محل نقد الأربعينيات فى عملية ازاحة جذرية، وانما هو عنصر مفهومى مضاف الى عناصر مفهومية سابقة، على النحو الذى يجعل المذهب النقدى- فى صورته النهائية- يقوم على محورين متجاورين: محور ايديولوجى ينظر فى المصادر والأهداف، ومحور جمالى ينظر فى الصياغة وأساليبها، لكن خلال مرحلتين: المرحلة التأثرية التى يبدأ بها مندور دائما ليتبين الانطباعات التى خلفها العمل الأدبى فى نفسه، ثم مرحلة التعليل والتفسير التى يحاول فيها تبرير انطباعاته بحجج جمالية وفنية يمكن أن يقبلها الغير أو تهديهم الى الاحساس بمثل ما أحس به عند قراءة العمل المنقود. وبذلك يغدو «النقد الايديولوجى» نقدا إكماليا، بالمعنى الذى أشار اليه مندور نفسه، عندما قال:

«وهذا النقد الايديولوجى لايمكن فى مذهبنا أن يغنى بأية حال عن النقد الفنى الجمالى الذى يتميز به الأدب عن غيره من الكتابات، فالأدب هو كل مايثير فينا بفضل خصائص صياغته انفعالات عاطفية أو أحساسات جمالية»

وتلك عبارات يرجع صدرها الى الستينيات وعجزها الى الأربعينيات (لانسون على وجه التحديد). ولا تعليق عليها سوى أنها آخر مجلى للتوسطات التى يقوم عليها نقد مندور، الذى كان فى تحولاته استجابة الى تحولات الواقع من حوله، وسعيا الى الوقوف بجوار أكثر عناصر هذا الواقع راديكالية. وكان مندور نفسه يعى أنه يصنع بداية لابد من استكمالها على أيدى الأجيال القادمة، أليس هو الذى قال:

اننا نهيب بأدباء مصر والعرب أن يواصلوا الجهاد، وأن لاتلهيهم المكاسب عن بقية الشوط، فنحن لانزال فى حاجة الى تعميق القيم الجديدة فى نفوس الجيل الحاضر، ثم الاجيال الناهضة، بل وأن نترك للأجيال اللاحقه شواهد على الجهاد المرير الذى تحمله جيلنا.

كتاب

محمد مندور: يوليو و«الديمقراطية السياسية»:

خمس جُمل معلّقة فى الأعناق

د. رفعت السعيد

فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢، دق العسكريون على باب مصر، ودخلوا. جلسوا وتربعوا وحكموا دون ان ينتظروا الأذن من أحد.

وكان على الجميع ان يحددوا مواقفهم من الحكام الجدد. والأحزاب التقليدية جميعا حاولت ان تستخدم ذات الاساليب المعروفة فى إحتواء العسكريين الشبان وفشلت. الشيوعيون اختلفوا إختلافا بيناً فى الموقف من يوليو ورجالها.

الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى [حدتو] وقد مارست مع ذات العسكريين عملية تحالف طويل الامد عبر تنظيم الضباط الاحرار، وأسهمت معهم إسهاماً مباشراً فى الكثير من اعمالهم.. إبتداء من طبع منشورات الضباط الاحرار وتوزيعها إلى الاسهام المباشر فى عملية الاستيلاء على السلطة.. هذة المنظمة كان من الطبيعى ان تقف الى جانب يوليو تؤيد، وتساند وتصفها بأنها حركة وطنية معادية للاستعمار والاقطاع.. بينما المنظمات الشيوعية الأخرى- وكانت أصغر حجما وأقل دوراً فى الحركة السياسية المصرية- إتهمت الحركة إتهامات شتى بدأت من كونها دكتاتورية

الى كونها فاشيه.

والليبراليون الذى تابعوا بموافقة يغلفها الانبهار عملية تقويض النظام الملكى والاطاحة بحكم القصر ودعاته.. مالبثوا ان تحسسوا أفلامهم بل ورقابهم إذ تحسس العسكريون مسد ساتهم..

ويوجه الجناح المتشدد من الضباط أولى ضرباته الى العمال، ليس فقط لانهم أول من قام بحركة جماهيرية- ليست فى إطار النظام- فأضربوا، وانما لأنهم الطبقة المؤهلة أكثر من غيرها للتحرك السريع والفاعل دفاعا عن حقوقها وحقوق الوطن.. وعن الديمقراطية.

ويقتل خميس والبقرى. ويعلن نجيب بلا خجل «كان خميس شيوعيا فأعدمناه»

وتوضع الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى فى المأزق الذى لم تجد منه مخرجاً الا بأن تشن هجومها الشديد على حركة يوليو بعد عدة أشهر.

لكن الأمر لم يكن مجرد اغتيال إثنين من العمال، بل كان بداية لمرحلة جديدة، بل لمدرسة جديدة فى التعامل مع قضية الديمقراطية، والنتأمل التسلسل الذمنى:-

٧ سبتمبر ١٩٥٢ اعدام خميس والبقرى

٩ سبتمبر ١٩٥٢ صدور قانون الاصلاح الزراعى.. ولقد تصور البعض ان الامر مجرد محاولة لتغطية هذا بذاك، ولم يدركوا المحتوى الحقيقى للفكرة، التى أصبحت فيما بعد مدرسة متكاملة لم تلتصق فقط بالناصرية، وانما بكل ماشاكلها من انظمة..

مدرسة متكاملة تنظر للديمقراطية السياسية كمحتوى رجعى.. ديمقراطية الطبقات العليا بينما ديمقراطيتهم، الديمقراطية الحقيقية، الشعبية هى ديمقراطية اجتماعية.

مدرسة تكرس تناقضاً وهمياً بين الحرية والخبز، بين الديمقراطية والتحرر الاجتماعى.

وفى هذا الاطار، وفى مواجهته تبدأ الطلائع الليبرالية فى محاولة الدفاع عن الديمقراطية السياسية والتأكيد على انها المعبر نحو الديمقراطية الاجتماعية، وانه لايمكن وضعهما موضع التناقض ولافصلهما عن بعضهما البعض..

.. ويكتب د. محمد مندور فى ديسمبر ١٩٥٢ كتيبه «الديمقراطية السياسية» ولعل العنوان بذاته يوحى بحقيقة التحدى... وبلا تردد يقتحم الموضوع مباشرة.

«قابل شعب وادى النيل حركة الجيش بالتأييد بل الحماسة لأنه رجا ان تسفر عن رد سيادته اليه بعد ان حرمه النظام الملكى الفاسد من تلك السيادة، وبعد ان أصبحت عبارة «الأمة مصدر السلطات» ألفاظاً خاوية لاتحمل أيه حقيقة. فكان الملك هو الذى يعين الوزارات وهو الذى يقيلها، ويحل البرلمانات ويتحكم فى الأداة الحكومية كلها يمنع من يشاء ويحابى ويعادى بحسب هواه، حتى أصبح العالم اجمع يتحدث عن وجود حزب فى مصر يسمى «حزب السراى». وكان الانجليز بنوع خاص يرون ان مصر لايقوم



فيها غير حزبين لاثالث لهما الوفد وحزب السراى وذلك قبل ان يضطر الوفد فى حكمه الاخير الى مهادنة الملك. وكان المفهوم ان يؤدى طرد الملك من مصر الى ان تعود السيادة الى الأمة بعد أن زال مغتصبها، وان يصبح رضا الأمة وثقتها الوسيلة الوحيدة لتولى الحكم فى البلاد وتوجيه مصيرها»

ويمضى مندور **«ولكن هذا الحلم الجميل لم يتحقق حتى اليوم»** [ص٧]
وهو يدرك منذ البداية انهم سوف يواجهونه ببعض الاجراءات التى قد تعتبر تعزيزاً للفكرة الديمقراطية إو انتقاماً من خصومها، ولهذا فانه يسد عليهم السبيل قائلا:

«ان الحركة وقفت حتى اليوم عند الاشخاص فهى قد عزلت شخص الملك، ولكنها لم تعزل النظام الملكى، وهى تركز جهدها اليوم فى تطهير أجهزة الدولة من بعض الاشخاص، ولكنها لم تطهر تلك الأجهزة من القيود والثغرات المخيفه» [ص٨]

ويؤكد مندور على أهمية صياغة دستور جديد يكون قانونا للعلاقة بين الشعب وحكامه، وهو يرين دستور ١٩٢٣ لأنه هو حد سلطة الشعب بأن نص على عدم جواز تعديل الدستور وخاصة فيما يتعلق بالنظام الملكى.. وهو يريد دستوراً دقيق الصياغة يحدد بوضوح سلطة كاملة للشعب، لأن مصر تفتقد التقاليد الديمقراطية الراسخه.. التى تمنع الاعتداء على الدستور..

وهو يريد دستوراً يحمي حقوق المواطنين جميعاً وعلى قدم المساواه.. فقراء واغنياء

ويمضي مندور قائلا «لقد منيت مصر منذ فجر نهضتها بنفر من ابنائها كانوا يسيؤن دائما الظن بصغار مواطنيهم، وكانوا يسمونهم أحيانا بذوى الجلاليب الزرقاء واحيانا الدهماء.. ولكننا وقد تخلصنا من طغيان السراى، وأوشكنا ان نتخلص من نفوذ الاستعمار يجب ان نحرص الحرص كله على توسيع نطاق الرقعة الشعبيه وان نرغم جميع رجال السياسة على ان لايلتمسوا سلطاناً الا عن طريق مصدر ذلك السلطان وهو الشعب وحده» [ص١٥]

ولعل هذة العباره هى محور الكتاب كله، لعلها هى القصد من كل الكتاب.

وهو يقدمها على الوجهين: الوجه السياسي والآخر الاجتماعى..

فاجتماعيا لايجوز ان يحرم فقير من حق سياسي يتمتع به آخرون..

..«والفقير من حقه على الدولة ان ترعاه، والجاهل من حقه ان يتعلم، والدولة ملزمه بأن تعوضهم عن خطئها وتقصيرها فى تركهم فقراء وجاهلين، فكيف يجوز القول بأن تحرمهم من حقوقهم السياسية وبذلك ترتكب فى حقهم خطأ جديداً يوجب مساءلتها عنه وبخاصة إذا فهمنا الفقر على أنه إضطرار الفرد الى العمل اليومي.. فضرورة العمل ليست مظهر الفقر، ومن المعلوم إن العمل هو المصدر الأول ان لم يكن المصدر الوحيد للانتاج»

نعود مره أخرى الى العباره «الأساس» فى هذا الكتيب.

«ان نرغم جميع رجال السياسة على ان لايلتمسوا سلطانا الا عن طريق مصدر ذلك السلطان وهو الشعب وحده» فنفهمها على وجهها الآخر..

فنحن أمام حكام يستمدون سلطانهم من كونهم عسكراً يمتلكون فى قبضتهم سلطة التحكم فى الجيش.. وايامها كانت عباره «حكومة الدبابات» و «حكم الدبابات» قد بدأت تتسرب الى الوعاء اللغوى المصرى..

ومن هنا فان العبارة تمثل سهما حسن التصويب الى الفكرة القائلة بانفراد العسكر بالحكم مستندين الى قوة الدبابات، وليس الى سلطة مستمده من الجماهير..

وتمثل انتقاداً لفكرة «الصفوه العسكرية» التى أطاحت بالملك، ومن ثم تمتلك الحق فى الحكم.. فقد أخلت هى مقعد الحكم.. ومن ثم تستحق الجلوس عليه..

وهنا يتلمس مندور الهين من الاشارات، لكنها لاتخفى أبداً على فطنة القارئ حتى وإن كان غير فطن.. فمندور يقول «وأما القول بأن من يسمونهم «صفوة الامه» أو «الأخيار» أو «الفنيين» هم وحدهم الذين لهم الحق فى توجيه سفينه الدولة، والسيطرة على قيادتها فتلك هى

النزعة الاستقراطية البغيضه التى لم تتمخض فى بلوغ الانسانية إلاعن نظم «الأوليجاركيه» أى نظم حكومات الاقليات وقد باءت كلها بالفشل» (ص١٦]

ولقد يدعى الحكام الجدد بأنهم يستعينون بالكفاءات وبأصحاب الخبره.. ولقد إدعوا ذلك فعلا لكن مندور يحاصرهم «فليست العبره فى نجاح الحكومات بتوفير الكفايات لأعضائها، وذلك لأن اى كفايه مهما كانت فذة لاتستطيع ان تنتج شيئاً فى بيئه معارضة ساخطة.. ومجموع الأمه هو الذى ينتج العبقريات الفرديه، لأن الأمه هى التى تعمل وتنفذ وليست للخطط والمشاريع أيه قيمه عمليه إذا لم تلق إستجابة حماسية من جماهير الشعب، والشعب لن يمنح هذا التأييد وتلك الاستجابه الا أذا أحس بأنه مساهم فى تلك المشروعات عن طريق إشتراكه فى توجيه سياسة الدولة العامة بمزاولته لحقوقه السياسية»

ثم يقدم مندور الجملة العبقرية الثانية.. تلك الجملة التى لو التزم بها ضباط يوليو أو ببعض منها لتغير مصير مصر ومصير يوليو ولما امكن بعد ذلك ان يحرف مسار كل شيء..

الجملة الثانية تقول **«فأيه حركة اصلاحية منعزله عن الشعب لايمكن ان تؤتى ثمارها كامله ولا ان يضمن لها البقاء»** [ص٧٧]

.. واذا وضعنا الجملتين جنبا الى جنب فإنهما تفتحان لنا طريقاً جديدا.. لحياه جديدة تسودها ما أسماه مندور «الحريات العامة».. «فإذا سلمنا بأنه من الواجب ان تصبح الامة حقيقة مصدر السلطات فانه يتحتم ان نمنحها الوسائل التى تستطيع بها تحقيق تلك السيادة..:والديمقراطية لاتعرف وسيلة لتحقيق سيادة الأمه غير اطلاق حرياتها، بحيث يستطيع كل مواطن أو كل جماعه من المواطنين ان يبدوا آراءهم، وان يعبروا عنها فى حرية عن طريق الاجتماع والخطابه والنشر والتظاهر السلمى، والحق فى الامتناع عن العمل حتى لايصبح الاكراه على الاستمرار فيه نوعا من السخره البغيضه التى تخلص منها الجنس البشرى كآخر أثر من نظام الرق القديم» [ص١٨]

ونأتى الى الجملة الثالثة... **«ان هذه الحركة التى حررتنا من طغيان فاروق يجب ان تحررنا من طغيان القوانين التى وضعت فى ظل فاروق وأبيه، وفى ظل الانجليز من خلفهم والإظل الوباء منتشرا فى البلاد، وكما فسد الاشخاص الذين طهرنا البلاد من شرورهم سيفسد غيرهم فى ظل نظم العبودية القائمة»** [ص٢٣]

.. أعود فأكررها.. لنتذكر من خلالها ما وقع عبر مسيرة يوليو بأكملها.

محمد مندور يقول فى ديسمبر ١٩٥٢.. **«وكما فسد الاشخاص الذين طهرنا البلاد من شرورهم سيفسد غيرهم فى ظل نظم العبودية القائمة»**

كانت نبوءة.. وقد تحققت.

وكان ضباط يوليو يستعدون فى حماس للانفراد بمصر وبحكمها، وكانوا قد بدأوا حملتهم ضد

الاحزاب و الحزبية. وهنا يأتى بنا مندور اا الجملة الرابعه.. «ان **محاربة الحزبيه على هذا النحو ستنتهى الى إقصاء جميع الاكفاء عن الاهتمام بمصير وطنهم، وبذلك تصبح السياسة مقصوره على التافهين او العاجزين او المرتزقه، وفى هذا اكبر إفساد للحياه السياسية»** [ص٢٨]

ويعود مندور ليحذر «الدعوه الى نظام الحزب الواحد، أو محاربه تعدد الأحزاب لاتقل خطوره عن الدعوه لمحاربة الحزبيه والتحزب، لأن النظام الديمقراطى لايقوم بطبيعته الا على تعدد الاحزاب حتى يكون بعضنا على بعض رقيباً» [ص٢٩]

وتكون الجمله الخامسة منطقية بعد ذلك كله «ان تعدد الاحزاب ضروره ملازمه لطبيعة الديمقراطية والدعوه الى محاربه هذا التعدد دعوة رجعية تحارب الحريه وتمهد السبيل الى نوع من الحكم الاستبدادى» [ص٣١]

ويتضمن الكتيب بعد ذلك فصلا عن حقوق الانسان ثم النص الكامل للاعلان العالمى لحقوق الأنسان..

ويمكن لنا أن نتصور كيف كان وقع هذا الكتاب فى هذة الفترة [ديسمبر ١٩٥٢]

كيف كان وقعه على القوى السياسية التى كانت تستعد لمواجهة مع الضباط الراغبين فى الانفراد بالحكم بل كيف كان وقعه على تلك المعركة الداخلية فى صفوف قادة يوليو حيث خالد محيى الدين ومعه ضباط سلاح الفرسان يطالبون بالديمقراطية وبانتخابات حرة... وبرلمان ودستور، والأخرون يرفضون ويتمسحون بالاكتفاء بالديمقراطية الاجتماعية.

وكيف كان وقعه على الجماهير..

المهم ان مندور قالها.. وعانى من قولها، شأنه شأن كل من تصدى لمعركة الديمقراطية، ونتذكر فى هذا الصدد قولة ولى الدين يكن «مساكين أنصار الحرية يأتون ليفكوا قيود الحريه، فيقعون أسرى لخصومها وتوضع القيود فى ايديهم هم»

وتمضى ايام و سنوات، ونعود لنسترجع هذه الجمل الخمس التى سطرها قلم شجاع.. ونعود لنستجمعها معا.. ونرصعها الى جوار بعضها البعض.. ونتأمل:

- ان نرغم جميع رجال السياسة على أن لايلتمسوا سلطانا الا عن طريق مصدر ذلك السلطان وهو الشعب وحده.

- ان أيه حركة إصلاحية منعزله عن الشعب لايمكن ان تؤتى ثمارها كامله ولا ان يضمن لها البقاء

- كما فسد الاشخاص الذين طهرنا البلاد من شرورهم سيفسد غيرهم فى ظل نظم العبودية القائمة

- ان محاربه الحزبية ستنتهى الى إقصاء جميع الاكفاء عن الاهتمام بمصير

وطنهم وبذلك تصبح السياسة مقصورة على التافهين او العاجزين او المرتزقه،و في هذا أكبر افساد للحياة السياسية.

- ان تعدد الاحزاب ضرورة ملازمة لطبيعة الديمقراطية، والدعوة الى محاربة هذا التعدد دعوة رجعية تحارب الديمقراطية وتمهد السبيل الى نوع من الحكم الاستبدادى..

وتمضى أيام وسنوات وتبقى هذه الجمل معلقه فى عنق الجميع.. من إستمعوا اليها ولم يلتفتلوا، ومن رفضوها ورفضوا صاحبها، ثم من تركوها بلاحماية وتركوا معها صاحبها يعانى معها..

وفى علم التاريخ اعتدنا ان تحذر من كلمه «لو أن» فالتاريخ لايعرف «لو أن» ولكن لنتجاوز حاجز الرفض الاكاديمى.. ونسأل «لوأن رجال يوليو إستمعوا لنصيحة مندور.. وتفهموا هذه الجمل الخمس فماذا كان يمكن ان يحدث؟»

والاجابه مفتوحة امام الجميع..

من أحبوا عبد الناصر ومن رفضوه.

و «لو أن» هذه لا تأتى الى هنا من قبيل التبكيت» ولا من قبيل «التشفى» ولكنها تطل علينا وستظل تطل دوما كدرس.. وكطوق نجاة ألقاه مندور إلينا لكن الأيدى لم تمسك به فلم يعرف أصحابها الطريق الى بر الأمان.

« إن الشعوب العربية ترفض الانضمام الى أية كتلة دولية، وذلك لكى تتخلص من الاستعمار الانجليزى العتيق والاستعمار الامريكى الناشئ، ثم لكى لا تنزلق الى حروب دولية لا دخل لها فيها ولا مصلحة»

مندور:«صوت الأمة» ٤٨/٢/٨



«الاشتراكية مذهب لايخيف فى شئ، وانما هى الدعايات التى شوهت مدلولها، ومادمنا لانتعرض لحق الملكية الفردية فى شئ، فنحن بعد ذلك فى حل من أن ندعو الى كافة المبادئ الانسانية الأخرى التى تدعو اليها الاشتراكية، وليست هذه المبادئ الا ما أجملناه فى لفظة العدالة الاجتماعية»

مندور: «الوفد المصرى» ١٩٤٥/٣/٧

الديمقراطى الثورى فى مرآة البنيوية التكوينية

ابراهيم فتحى

فى الدراسة الجادة للدكتور محمد برادة المعنونة «محمد مندور وتنظير النقد العربى» نلتقى بأسئلة خصبة كثيرة تبحث عن اجابة.

وهى أسئلة «كانت تبدأ من الكتابة النقدية لترحل الى محيط الإيديولوجيا. «وكان الراحل العظيم بمثابة حالة نقدية تستوعب خصوبة تلك الأسئلة.

ومن الواضح أن «الاسئلة» المشروعة تبدأ بأبسطها، وهى كيف نفهم كتابات مندور؟ وماهى الشروح التى يمكن اعطاؤها لتحولاته الثقافية والسياسية؟

ولكن بعض العقبات تعترض طريق الأسئلة البسيطة.

فالاختيار المأمون لناقد يمثل اتجاها طليعيا فى النقد العربى طيلة عشرين سنة (١٩٤٤-١٩٦٤) يفاجئ الدكتور برادة بمشكلة حادة. فهو بعد مرور بضع سنوات على وفاة الدكتور مندور (مايو ١٩٦٥) «قد فوجئ بذوبان صلابة معظم كتاباته أمام التحليل المتعمق» (ص١٥) ومع ذلك ظل مندور نجما لامعا فى سماء النقد العربى. إن كتابات مندور- عند برادة- لاتصمد لاعادة القراءة بعد مرور زمن قصير (كتبت دراسة برادة سنة ١٩٧٣) ولكن ذلك لايؤثر فى الهالة التى تحيط بوجه مندور.

كيف السبيل إذن الى تقييم أعماله التى ذابت «صلابة معظمها»؟ وقد يعنى ذلك أن «قليلا» من تلك الكتابات يحتفظ بصلابته).

هل بالبحث عن تلك الأجزاء- التى هى أقل الكتابات حجما- المتخطية للمرحلة التاريخية التى كتبت فيها؟

أو بتحديد موضع الرجل (موضعة الرجل بلغة برادة) وكتاباته « داخل الحقل الأدبى، المرتبط بدوره بحقل السلطة، باعتباره خاضعا لتكوينات اجتماعية طبقية تلعب الدور الأساسى فى تحديد الاتجاهات والاختيارات؟ (ص١٥)

ومن المؤكد أن برادة سيسلك السبيل الثانى، سبيل «الموضعة» داخل الحقول المترابطة موحدة التحديد الطبقى.

وهذا التوكيد نابع من اختياره المعلن للمناهج الصادرة عن البنيوية التكوينية. ولكن برادة ليس من هؤلاء الذين يختارون تعسفا أو انتقاء من مستودع المناهج التى يسميها أجنبية لم يذكر لنا منهجا أو مناهج تنتمى الى الصناعة المحلية الأصلية) دون أن يتمثلوها تمثلا نقديا.

والبنيوية التكوينية عنده بنيوية خاصة بلورها كل من جورج لوكاتش ولوسيان جولدمان بيير بورديو (ص١٤). ولابد أن نصاب بالدهشة حينما نجد أن لوكاتش أكبر منظرى الواقعية الاشتراكية يعد من «مبلورى» البنيوية التكوينية عند برادة. وتزداد دهشتنا حينما يذكر بالخصوص فى هذا الصدد كتابى لوكاتش الهامين «نظرية الرواية» «الدلالة الحالية للواقعية النقدية» (٤) (ص٢٢ هامش ١١)

ولن نبتعد عن كتابات مندور كثيرا اذا ناقشنا منهج برادة فى التناول.

ويقول لوكاتش فى مقدمة لاحقه (١٩٦٢) للكتاب الذى ألفه مابين ١٩١٤-١٩١٥ وهو كتاب «نظرية الرواية» إن قصور المنهج الوضعى واضح فى هذا الكتاب الذى يتبنى امتدادات الكانطية الجديدة ويتجه نحو الهيجلية المثالية، فالكتاب يصنف أشكال الرواية فى اعتمادها على مقارنة روح أو نفس البطل من حيث الضيق والسعة بالواقع، وهو مقياس مجرد شديد العمومية يضع مؤلف دون كيشوت مع بلزاك فى خانة واحدة. وينتقد لوكاتش الماركسى ماضيه السابق نقدا حادا فى مقولات هذا الكتاب الأخرى (ص١٣ من الترجمة الانجليزية- ميرلين بريس لندن)

ومن الطريف فى هذا المجال أن بعض الاستبصارات الصحيحة فى هذا الكتاب التى أشار اليها لوكاتش الناضج تلتقى التقاء كبيرا مع وجهة نظر الدكتور مندور التى ينتقدها الدكتور برادة نقدا شديدا. ولنضرب ذلك المثال المنهجى:

مسألة الجنس الأدبى:

كان مؤلف «نظرية الرواية» يبحث عن جدل (ديالكتيك) شامل للأجناس الأدبية. وهذا الجدل يرتكز على الطبيعة الأساسية للمقولات الجمالية والأشكال الأدبية ويطمح الى صلة وثيقة بين

المقولة والتاريخ. لقد كان يتوق الى استيعاب شامل للدوام (الاستمرار) داخل التغير وللتغير الداخلى فى صميم الاتصال الدائم، ولكن هذا «المنهج» ظل شديد التجريد معزولا عن تيارات الواقع الاجتماعية التاريخية العيانية (من ١٦و١٧ من المصدر السابق).

ويكرر لوكاتش الناضج الاستبصارات المبكرة، فأى تحليل جدى للأشكال الأدبية وللعناصر الشكلية سيكشف دائما عن تلك الوحدة بين الاستمرار والتفرد دائم التجديد. وهو يقدم التحية للناقد لسنج- كما يفعل الدكتور مندور فى مقالة «لسنج بين الفوضى والتقنين»- وفى مواضع أخرى كثيرة. إن لسنج يبحث عن «هوية» فى الشكل الدرامى عند سوفوكل وشكسبير. فالتطور التاريخى ينجب أشكالا جديدة تماما، ولايعنى ذلك إنكاراً لأشكال تعبر عن استمرار متجدد داخل نطاق التطور (لوكاتش مقدمه «الكاتب والناقد» الترجمة الانجليزية ص٢١).

إن برادة الذى يعتبر لوكاتش «مبلورا» للبنيوية التكوينية ويتخذه أساسا منهجيا، ولا يعتبر نظرته الى الأشكال فى تغيرها واستمرارها نزعة أرسطية نجده يعتبر «الروح الأرسطية» هى الدعامة الثانية المكونة لنظرية النقد عند مندور. بل يزعم برادة أن هناك التقاء بين مندور وارسطو فى الأسس المنهجية (ص١٧٤). فما يحدد مسالك السير عندهما هو القواعد الخاصة بكل نوع ادبى، قواعد يراها مندور قد فرضت نفسها بعد أن ثبتت أمام تمحيص العقل وسلامه الذوق.

فان اى تجديد يستلزم عند مندور- فى رأى برادة- ان يقوم على أشكال لاتحدث قطيعة كلية مع القواعد التى كرستها الروائع اليونانية والعالمية.

ويرجع برادة الى دراسة مندور الشهيرة فى قمة نضجة «الأصول الدرامية وتطورها» (مجلة المسرح الاعداد ٧و٨و٩ سنة ١٩٦٤)

وينبغى أن نفهم «الأرسطية» هنا بالمعنى الازدرائى، معنى التصنيف الشكلى، والقواعد الأبدية المتحجرة، ومبادئ المنطق الصورى المرادفة تعسفا لمبادئ العقل.

وقد تكون تلك النظرة عند برادة شديدة الاجحاف بأرسطو أعظم مفكرى العصر القديم كما قال عنه ماركس، لا أرسطو الذى ألبسته العصور الوسطى رداء الراهب المتزمت، ولاأرسطو الذى زيفته الكلاسيكية الجديدة. ونرى عند مندور فى مقاله «النقد عند أرسطو» (كتاب فى الادب والنقد ص٥٣-٦٣) عرضا نقديا منصفا يفهم الحدود التاريخية لأرسطو، وينقد نظرية المحاكاة عنده «فهى فى أساسها لاتخلو من سطحية» ويطرح العلاقة بين الخلق والمحاكاة للمناقشة. وفى نفس المقال يتحدث عن تجاوز «لسنج» لأرسطو فى المقارنة بين فنى النحت والتصوير الشعرى، فن الوضع الواحد فى المكان وفن آخر لتصوير الحركة وتتابع الأوضاع. ومندور ينتقد منهج أرسطو العقلى الذى يقوم على التقسيم المنطقى (التصنيف) ويبتعد ابتعادا كبيرا عن أى حس باطنى (حدس)، فأرسطو عقلية هندسية، أما روح الدقة فقد أعوزته (ص٦٢). والفنون عند مندور

تسعى قبل كل شئ الى ادراك مافى وحدات البشر والاشياء من أصالة أساسها «المفارقات» (المفارقة عند مندور ترجمة لكلمة فرنسية HuaNce تعنى الفوارق الدقيقة التى لاتكاد تلحظ ولاتعنى التناقض) وهذه قلما يدركها العقل الهندسى.

وفى مقال مندور عن لسنج (ص ٦٨) يتحدث عن اعجابه بشيكسبير الذى مزقت عبقريته كل القدواعد لا فى المجال الفنى فحسب بل وفى المجال النفسى والمنطقى. أما القواعد التى يسلم بها لسنج- ومعه مندور- فليست «القواعد الشكلية الخارجية التى يحيكها المنطق المجرد، وإنما هى القواعد الفنية الداخلية المستقاة من عيون الأدب ذاته والتى لايستخدمها الكتاب إلا لما يجدون فيها من مواتاة فى العون على التعبير عن مشاعرهم الخاصة» (ص ٦٨)

وما أسلفنا من تداعيات استطرادية تعكس مافى «تشخيص» برادة للنواحى «السلبية» عند مندور من عجلة. ففى رأيه أنه قد تم تخطى كتابات مندور المتقادمة فى معظمها (ربما كان ذلك نزعة تأثرية أو انطباعية عند برادة فهو لم يقدم تتبعا منهجيا).

مسالة المنهج:

يقول براده عن منحاه النقدى إنه استيحاء المناهج الصادرة عن البنيوية التكوينية، فلها ميزة المرونة المفهومية والاهمية القصوى التى يعطيها للتاريخ بمفهومه الواسع والمعقد. ولايضيف برادة إلى ذلك تعريفا أو تحديدا.

ويبدو أن المرونة الفهومية تصل إلى درجة السيولة، فبرادة يتحدث فى بعض الصفحات كما لو كان باحثا فى علم الاجتماع الأدبى بل علم الاجتماع عموما، فهو يمتدح «التساؤل عما يلزم أن تكون عليه مختلف فئات الفنانين والكتاب فى عصر ومجتمع محددين من زاوية الوصف الخارجى للعلاقات الاجتماعية، ليتسنى لهم أن يشغلوا المواقع التى تسمح بها وضعية معينة داخل الحقل الثقافى وتتيح لهم بالتالى اعتناق المواقف الجمالية أو الايديولوجية الملتصقة موضوعيا بهذه المواقع (ص١٦)

ونلاحظ هنا الأنتقال فى فقرة واحدة من علم الاجتماع إلى التاريخ الثقافى عموما إلى الابداع الفنى.

ولاجدال فى تبادل التأثير بين الدوائر الاجتماعية والثقافية أو الايديولوجية المختلفة، ولكن المشكلة فى نوعية هذا التفاعل.

إن رائد البنيوية التكوينية (جولدمان) تلميذ سابق لجورج لوكاتش ولكنه لايمثل استمراراً متطورا بل تغييرا فى الاتجاه. وبرادة مثل جولدمان يرى أن مايستحق البحث فى أعمال مندور أو

غيره ليس سيرته الشخصية فى تقاطعها مع التيارات الاجتماعية والسياسية والفكرية. فالأعمال الأدبية عند أصحاب هذا المنهج لايجب النظر إليها فى المحل الأول باعتبارها إبداعا لمؤلفين أفراد، إن «ذات» مندور ووعيه بالعالم ووعيه بذاته يستبعدها برادة جميعا (ص١٦)، بل إن أعمال مندور تجد مؤلفها «الحقيقى» بكلمات جولدمان فى البنى العقلية لفئة اجتماعية (عابرة للأفراد)، فى رؤية هذه الفئة للعالم، وهى بالكلمات التى يوافق عليها برادة «فى المواقع التى تسمح بها وضعية معينة داخل الحقل الثقافى وتتيح اعتناق المواقف الايديولوجية «الملتصقة موضوعيا بهذه المواقع» كما سبق الاستشهاد.

وما هو دور الناقد «مندور» هنا؟ انه فرد ممتاز ينتمى إلى الجيل الذى أعقب جيل ١٩١٩ وتبلورت مفاهيمه من خلال المناخ المحموم المضطرب لسنوات ١٩٣٦-١٩٥٢. وهو جيل ملتبس بسبب المرحلة التاريخية، كان يعبر عن صعود الرأسمالية المصرية فى اشكال علمانية مع اعلان أنتسابه للحركة السلفية الاسلامية وللمطالب الوطنية.

الجيل كله إذن موزع الولاء فى نظر برادة (ص ٢٨). ومعظم التصورات للمشروع الثقافى كانت تندرج فى المحيط الثقافى الدينامى «للغرب» فمسلسل التحرر والهوية الوطنية لايزال فى بدايته. ونلاحظ أن «الغرب» هنا كتلة متجانسة لاتمزقها التناحرات الطبقية والمشاريع الثقافية المتضاربة، بل إن المخاض الذى تعيشه الثقافة الأوربية اثناء فترة اقامة مندور فى فرنسا (من ١٩٣٠-١٩٣٩) تصور مكوناته بطريقة لاتقدم بنية، بل عناصر مختلطة متفاوتة الوزن متباينة الاتجاه (صعود النازية وحملة العصيان المدنى بقيادة غاندى (!!) الجبهة الشعبية فى فرنسا و «حرب» أسبانيا. لن نجد هيكلا طبقيا وصراعا وتيارات سياسية فكرية، بل قطعا مبتورة متجاورة. وكذلك الحال فى علاقة «الفرد» مندور بالمحاولات التجريبية الجريئة في مجالات الأدب والبحث فى فرنسا. وسنجد ثورة حساسية فى الشعر تقودها أشعار ممثلى الرمزية والسيرياليين المعاصرين معهم اشعار هولدرلين الذى مات عام ١٨٤٣!!، وكذلك سنجد اتجاها فى الرواية ينتسب إليه اثنان من الامريكيين لم يكونا معروفين لمندور فى فرنسا فى ذلك الوقت وهما فوكنر وهمنجواى، واثنان من الفرنسيين أحدهما ليس تجريبيا بحال ومن أكثر الكتاب مبيعا وهو سيلين المعادى للسامية ذو العلاقة الغامضة بحكومة التعاون مع النازى فيما بعد والكاتب التقدمى المعادى للفاشية مالرو. كل هؤلاء يمثلون اتجاها واحدا تجديديا!!

ونعود إلى «موضعة» مندور فى «الثقافة الغربية» هكذا بكل ضخامتها وتناقضاتها ومستوياتها وبنيتها المركبة وكأنها دائرة متجانسه، وإلى خضوع نظرياته «للمثاقفة» (ص٣٠) (والمثاقفة ترجمة لكلمة فرنسية فى علم الاجتماع تعنى العملية التى تدخل بمقتضاها جماعة فى صلة بثقافة مغايرة لثقافتها، لكى تتمثلها إما بالكامل أو جزئيا).
ومن السهل أن يكتفى برادة بما يقوله مندور عن تأثره باساتذة السوربون وبالنقاد الغربيين

وبعلماء الجمال والنفس ليصل إلى تأثر مندور العميق بالقيم الثقافية الكلاسيكية أو الكلاسيكية الجديدة باعتبارها قيما ثقافية تضمن استمرارية تطورية بدون هزات. وينسب برادة إلى تأثر مندور بلانسون العامل الرئيسى وراء أفكاره ومنهجه فى اطروحة الدكتوراه «تيارات النقد العربى فى القرن الرابع للهجرة» المعروفة باسم النقد المهجى عند العرب. إن مندور نقل منهج «تحليل الاسلوب تحليلا لغويا مستندا على الذوق الشخصى المتمرن» ولم يزد شيئا على تطبيقه تطبيقا ذكيا.

وكذلك الحال فى مجال كتابات مندور الاجتماعية السياسية، فبرادة يراها انعكاسا لافكار الديمقراطية الليبرالية الأوربية، والعدالة الاجتماعية وان تكن مستوحاة من الواقع المصرى فإنها كانت تبحث عن الحلول فى الفكر السياسى الغربى وفى طرائقه الديمقراطية. ويمكن ارجاعها إلى نموذج ثقافى سياسى قريب مما نجده عند الاحزاب السوسيو ديمقراطية (ماتسمى بالاشتراكية الديموقراطية)بأوروبا (ص ص ٣٦-٣٧)

وبرادة يلح على التأثير الحاسم لتكوين مندور الثقافى الغربى فى مجال النقد الادبى والفكر السياسى. وهو يطرح اسئلة عن استمرار الثنائية الايديولوجية (طرفاها عند برادة ثقافة غربية بكاملها وثقافة محلية بكاملها)، وغلبة تجاور العناصر دون وصول إلى «تركيب».

ثم يصل برادة إلى «إشكالية» موحدة يزعم أن الاتجاهات السياسية الأساسية فى مصر كانت تلتقى حولها من سنة ١٩١٩ إلى ١٩٥٢. وهى كيف يمكن الخروج من التأخر عن طريق استكمال الاستقلال (بدون قطيعة مع الانجليز) وإقامة الدستور والحياة النيابية (ولو فى ظل الملكية) وتحقيق نوع من الاصلاح الدينى (بدون علمانية الدولة)؟.

وعلى العكس من تلك الإشكالية القسرية المزعومة التى لاتصف الاوضع أقصى اليمين فى الحركة الوطنية، كانت مواقف وكتابات مندور، الراديكالية.

ونلاحظ هنا بعض اثار «البنيوية التكوينية»، فعلى الرغم من أن عناصر رؤية مندور تختلف عن عناصر رؤية كتاب اخرين إلا أن برادة وصل إلى تماثل «البنية» أو الإشكالية التى التقت عندها التيارات الأساسية فى المجال السياسى والأدبى. فان كتابا مختلفين تماما يمكن أن ينتموا جميعا إلى نفس «البنية» العقلية الجمعية. ويصل برادة من ذلك إلى إقحام مفهوم المثقف العضوى معدلا مختلفا عن مفهوم جرامشى. وبعد ذلك تجىء صفة «التكوينية فبرادة يوضح ميلاد هذه البنى العقلية من رحم الأوضاع التاريخية. ولكن برادة ليس بنيويا متسقا فهو مايزال أسيرا لنزعة وضعية تبحث عن تناظر بين أعمال أدبية أو أفكار مفردة وبين وقائع تجريبية منفصلة، ومازالت نظرية «العوامل» فى التفسير سائدة لدية. وعبثا نبحث عنده عن المسألة الأساسية فى البنيوية التكوينية المتسقة نسبيا، وهى مسألة التنظيم فى بنية أو المبدأ المنظم (بالكسر) لتماسك فئه اجتماعية أو نظرة إلى العالم (مثل بنية تعاود التكرار بين الله والعالم

والانسان رغم اختلاف المضمون من عمل إلى عمل فى نظرة شاملة إلى العالم عند جولدمان فى الإله المختبىء).

وهل نجح برادة فى تحقيق أمنياته هو، أى فى ابراز العلاقات البنيوية بين الكتابات النقدية لمندور ورؤية العالم عند فئة اجتماعية أو حركة اجتماعية وبين التاريخ نفسه؟

الفكر النقدى للديمقراطية الثورية

يجب أن نفرق فى كتابة مندور بين الاتجاه الفكرى ومضمونه الاجتماعى من ناحية وبين طريقة العرض سواء فى الصحيفة أو الكتاب أو المحاضرة الجامعية من ناحية أخرى. لقد كان سيف الرقابة وقانون المطبوعات والسجن والمحاكمة مرفوعا على رقبته ليل نهار. ولم تكن مناقشة نظام الحكم الملكى فى مصر مما يسمح به دستور ٢٣، ولم يكن ذلك من حق البرلمان، كما أن مجرد الدفاع عن الماركسية أو تحبيذهاأو عرضها عرضا موضوعيا كان يعنى فى المذكرة التفسيرية لأحد القوانين الجنائية الشهيرة دعوة إلى قلب نظام الحكم بالقوة المسلحة.

لذلك من التجنى أن ينسب أحد إلى مندور قبوله للنظام الملكى هو والذى حارب كل دعائمه الاجتماعية والفكرية، أو أن يدرجه أحد فى إشكالية مع الذين كتبوا القصائد فى المليك المفدى. كما أن العدالة الاجتماعية التى كان يقاتل من أجلها ضد «الباشوات الرأسماليين» الذين كانوا يتحكمون فى الشركات الكبرى ويتملكون نسبة عالية من الأرض الزراعية، لم تكن منقولة عن نموذجية الغرب أو الاشتراكية الديمقراطية لليون بلوم، فلم يعرف عن أحد من هؤلاء الاشتراكيين حدة العداء للاحتكارات الرأسمالية والتشهير بها، وكانوا على رأس حكومات تستعمر البلاد العربية لصالح الرأسمال العالمى. كما كان دور مندور فى الهجوم على معاهدة صدقى بيفن، وبيفن من قادة حزب العمال، دورا مشهودا فى كشف أن استمرار العلاقة مع «الانجليز» وراء مايسمى بالدفاع المشترك.

أما استشهاد مندور بمراجع غربية لتبرير دعوته إلى تشريع نظام للضرائب التصاعدية أو لتحديد دور الرأى العام لتفادى الاتهام بقلب نظام الحكم بالقوة فلا يمكن أن يتخذ دليلا على تبعيته الثقافية للغرب. ولقد شعرت بالحيرة فى تلك الأجزاء من كتاب برادة التى يعتمد فيها على دراسات أنور عبد اللمك عن المثاقفة والوقوف عند تجاور الثقافتين العربية (الاسلامية؟) والغربية (البورجوازية؟) دونما تركيب. فهل يعتقد أن الديمقراطية والمجالس التشريعية وسياسة الضرائب التى تأخذ فى اعتبارها مصالح الجماهير والحد من الاستغلال كلها خضوع للغرب وتكريس لنموذجيته؟ حقا لابد أن تأخذ هذه المضامين الديمقراطية العالمية العامة أشكالها القومية

التى تتلاءم مع درجات التطور الاقتصادى وطبيعة الهياكل الاقتصادية والصراع الطبقى والفكرى.

أما ترديد القول بالخصوصية الاستثنائية للعرب والمسلمين فهو تكريس للتخلف والعزلة. وربما كان من الأصوب القول إن الثقافة الرأسمالية فى الغرب القائمة على استغلال العاملين والمستعمرات، ليست نموذجا أبديا للتقدم بدلا من اجترار عبارات مثل الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا. وما أظن، برادة ينتمى إلى ذلك التيار.

ان مندور تابع متابعة متعمقة انجازات الأدب العربى والأدب العالمى، ولم يقف عند المتابعة فهو كما قال برادة بحق أول ناقد للأدب العربى، وبقى أن يضيف أنه قد انتقد التركة الفكرية والفنية «للغرب» أيضا مطورا ما وجده من كنوز ثمينة.

وهو يشبه الديمقراطى الثورى الروسى بيلنسكى، على سبيل المثال، فى بعض النواحى الرئيسية، السياسية والجمالية.لقد ناضل كما ناضل سلفه الذى ربما لم يهتم مندور بدراسته معبرا على حد تعبير لينين عن مصالح زوسع طبقات الشعب من أجل الحقوق الأولية التى كانت تنتهكها فى غلظة مؤسسات النظام» وكانت أفكار «مليكى وبلادى» عن كتلة قومية لاصراع فيها هى الفكر الذى يناوئه مندور، كما كان الفكر السلفى الذى يستجدى حتى عند أبرز الكتاب تصفيق المتخلفين باصدار كتب دينية لاتضيف جديدا وتبرر الأوضاع الظالمة فى العصر الملكى هدفا لهجومه الشجاع. ويوضح برادة فى هذا الصدد أن المثاقفة لم تظل متجمدة عند مستوى التقبل والاندماج (ص ٤٠) كما يبرز بحق أن مندور لايكتفى بنقل التفكير الأوربى، فالتفكير الخصب بألفاظ مندور «هو الذى نستمده من الحياة ونبنيه على الواقع، وعلى هذا لايكون لنا بد إذا أردنا أن نجدد حياتنا الروحية من أن نغير من مقومات تلك الحياة واتجاهاتها وقيمها» (الميزان الجديد ص ٦٨) (ولكن برادة يعود ليؤكد استنادا على أنور عبد الملك غياب «التركيب» كما أسلفنا).

لقد أكد مندور دائما الربط بين الفكر والفن وبين الواقع والحياة والابتعاد عن الخرافات ونقد العلاقات الاجتماعية وتحليل الاتجاهات الفكرية. وطوال الفترة السابقة لحركة ١٩٥٢ لم يتهادن مندور مع السلطة ولامع أساسها الاجتماعى، وكان ينتمى إلى يسار الحركة الوطنية بل إلى أقصى يسارها. وبعد ١٩٥٢ أكد على ضرورة الديمقراطية السياسية، وحاول أن يخوض عام ١٩٥٧ معركة الانتخابات لمجلس الأمة عن دائرة المنيل فى القاهرة أمام مصطفى كامل مراد على أساس من برنامج متسق الوطنية والديمقراطية. وكان أكثر يسارية من بعض الاتجاهات الماركسية التى أيدت فى البداية مصطفى كامل مراد على أنه من «ضباط الثورة» كما إيدت أحمد سعيد مذيع صوت العرب الشهير فى دائرة مصر القديمة المجاورة أمام «سيزا نبراوى» حتى رفض المرشحان



الحكومي تأييد هؤلاء الماركسيين لأنهم فى الزعم الكاذب عملاء للاتحاد السوفيتى. أما محمد مندور فقد رحب بالتعاون مع اليسار الشيوعى فى حملته الأنتخابية ودافع عن برنامج الجبهة الوطنية الديمقراطية ولم يكن عجبيا أن اعترض عليه «الاتحاد القومى» ومنعه من الترشيح بحجة مدعاة وهى علاقته «بالوفد» ويعلم الجميع أن مندور كان ممثلا للشعب داخل الوفد، وكان يسجن متهما بالشيوعية وتوضع العقبات أمام قيامه بالعمل الأكاديمى والصحفى من جانب وزراء الوفد وبعض قادة الوفد، كما لم يشترك مندور فى البيان الذى كتبه عدد من اليساريين المعترض عليهم يعلنون تأييدهم للرئيس على الرغم من اعتراضه عليهم. وبمناسبة هذا الاعتراض، فلم يكن المطروح للمناقشة تأييد الرئيس فهو معلن فى البرامج والمواقف السابقة، بل الاحتجاج على هذا الموقف المعادى للديمقراطية من جانب الاتحاد القومى الذى فرض وصايته على حق الشعب فى الانتخاب. ومن المعروف أن المجلس الذى تمخض عن هذا الانتخاب ضم مايزيد على العشرين عضوا من الأعضاء السابقين للحزب السعدى حليف السراى والاستعمار دونما اعتراض.

ولم يتوقف مندور، بل جدد فكره ملتمسا السبيل إلى الاشتراكية مناديا بشكل خاص من الواقعية الاشتراكية. وعلى الرغم من انتقاداته الخاطئة لبعض المفهومات الماركسية التى يتوهم أنها حتمية اقتصادية أو دوجماطيقية (تقريرية فى ترجمة مندور) فقد عمد إلى محاولة تطعيم منهجه الديموقراطى الثورى بعناصر منها.

نموذج المثقف العضوى:

ويقحم برادة مفهوم جرامشى للمثقف العضوى فى غير سياق، وكأنه حكم قيمة يمتدح المثقف العضوى مقابل التقليدى.

وبادىء ذى بدء يقرر برادة أن مندور مثقف عضوى لأنه ينتمى إلى الطبقة الريفية المتوسطة

المتشبثة بالتقاليد وبتعاليم الدين الاسلامى والتى أسهمت عن طريق الفلاحين فى البادية (!!) أو بواسطة أبنائهم فى المدن فى الكفاح من أجل الاستقلال (ص ٦٧ وهامش ٢٦ ص ٨٣). وقد بحثت فى مرجع برادة وهو الأرض والفلاح لابراهيم عامر ص ١١٥ ومابعدها عن «البادية» فلم أجدها بطبيعة الحال ولعله يقصد الريف)

ويواصل القول «ولاشك فى أن حزب الوفد الذى كان يقوده فى البداية زعيم «فلاح» قد جعل منها (الطبقة الفلاحية) اداه سياسية قادرة على احراز الاستقلال وامتلاك السلطة.

ومن المعروف أن الفلاحين بالتحديد أو كتلتهم الأساسية «على الرغم من قيامهم بوظيفة جوهرية فى عالم الانتاج، لا يقدمون أو ينتجون مثقفيهم العضويين ولايتمثلون أى شريحة من المثقفين التقليديين، على الرغم من أن الطبقات الأخرى تأخذ من الفلاحين مثقفيها (ابناء الفلاحين) كما أن نسبة عالية من المثقفين التقليديين من أصل فلاحى» (كلمات جرامش من مختارات من دفاتر السجن- طبعة لورنس آند ديشارت الانجليزية ص ٦).

فالفلاحون المتوسطون لاينظمون أنفسهم بأنفسهم وليست لهم ايديولوجيتهم المستقلة، ومن النادر أن يكون لهم تنظيمهم السياسى الذى يقودونه كقوة مستقله.

وكلمة مثقف تقليدى لاتعنى ازدراء أو نقصا فى المكانة عند جرامشى بل تعنى المثقفين الذين يمثلون استمرارا تاريخيا فى المجال الثقافى لاتقطعه التغيرات الجذرية فى الاشكال السياسية والاجتماعية. وهم يرون أنفسهم مستقلين عن الطبقة السائدة (ص ٧)- وتضم فئه التقليديين كل الفنانين الابداعيين والمتعلمين عموما. أما المثقف العضوى فهو على علاقة أكثر مباشرة بالبنية الاقتصادية لمجتمعه مثل المنظم الرأسمالى. مثلا، وهو يحيا حياة طبقته ملتصقا بها منظما لها ناشرا وعيها.

ولاتعنى التقليدية هنا أنها فى تضاد مع التجديد والعصرية بل تصف المثقف المستمر عبر التاريخ داخل التراث الثقافى.

ولا أظن أن إدخال صفة العضوية على مندور بمعنى عضويته فى الحركة الوطنية ثم سحبها منه بعد ذلك مما يفيد كثيرا. ومن الملاحظ أن الحدود الطبقية عند برادة مطاطة إلى أقصى مدى فهو يعتبر سعد باشا زغلول الوزير قبل الثورة (١٩١٩) والمحامى المثقف وصهر أحد كبار الملاك «فلاحا».

عودة إلى النقد:

والجديد الباقى عند مندور أنه يركز نظره فى الأدب باعتباره فنا لغويا، وموضع دراسته أو طابعة العلمى لايأيته من علم الاجتماع أو النفس أو نظرية التطور بل من علوم اللغة ومناهج

اللغة (فى الميزان الجديد ص ١٨١). واللغة عنده ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات (ص ١٨٥). وهو يقارن بين عبد القاهر الجرجانى وبين «رأس علم اللسان الحديث فرديناند دى سوسير (رأس البنيوية) (ص ١٨٦). وهو لايرفض روح العلم وإن يكن يرفض العلموية المزيفة التى تطبق قوانين العلم الطبيعى والنفسى على الادب (ص ١٩٢). ويقترب مندور من إحاطة شاملة بالشعر فهو طبع ودوافع وارادة وجهد وصناعة، ولكنه لايعود بالأدب إلى الدراسة اللفظية التى افسدته وسلبته روحه. فاللغة مستودع تراثنا الروحى، ومن الثابت أننا لانملك من أفكارنا وأحاسيسنا إلا ما نستيطع ايداعه لفظا الذى يوضح الفكرة ويميز الاحساس (١٩٤)

والفكرة والاحساس فى الأدب عنده يولدان مجسمين فى العبارة، فلا تدرى أفطن الكاتب إلى الصورة أولا أم إلى موضوعها (أيذكرنا مندور بقول ماركس اللغة وعى عملى، واقع أول للفكر؟)

والنقد عند مندور وضع مستمر للمشاكل، ولكل جملة أوبيت مشكلة داخل النص، ولابد لنا من فلسفة كبيرة لنلاحظ مايقع عليه بصرنا (الوقائع الجزئية)، ونحن لانقف عند الألفاظ أو الجمل وإنما ننظر فى المعنى عند تمامه والفراغ من تأليف عناصره المتبابية. هكذا تكلم مندور بلسان الغد.

وهنا تجدر الاشارة إلى أن مندور يفرق بين الدراسات الأدبية وبين النقد الأدبى، وهو لايقحم الذوق المدرب فى الدراسة الأدبية لتاريخ الأدب أو عرض مناهجه ومدارسه ولكنه يؤكد على دور الذوق فى نقد النصوص الأدبية فالنقد ليس تحليلا وفق قواعد جاهزة لعينة معطاة، إنه يقوم على إدراك عالم لامتناه متعدد الأوجه هو العمل الأدبى، ودون التذوق مرشدا لاسبيل إلى دخول هذا العالم.

ولن استطيع عرض نظريات مندور وتطبيقاته، فهى حية اليوم كما كانت عند كتابتها أول مرة يرددها الكثيرون دون أن يعوا أنتسابها إلى المعلم العظيم.

والسؤال الذى يبقى. هل تستطيع البنيوية التكوينية أن تدرس فكرا فى مرحلة انتقال من المضمون الديمقراطى إلى المضمون الاشتراكى، ومن تراكم العناصر العلمية والجدلية إلى تكاملها تعبيرا عن مواقع طبقية متناقضة لشرائح تتجه إلى وضع الطبقة العاملة فى عملية طويلة الآمد حافلة بالتناقضات والمعوقات، ؟

وفى النهاية، لقد كان موضوعى هو نقد النقد، لذلك لم أقف طويلا عند ما فى أطروحة الدكتور محمد برادة من نظرات نافذة وأحكام صائبة، وهى كثيرة تقدم زاداً للتفكير والاختلاف وطرح الاسئلة

ومرحبا بالربط بين البنية والتاريخ.. ولكن أيمكن للتضادات التى تفسر التزامن أن تصلح لتفسير التعاقب فى الزمان؟

سمات المنهج النقدى عند محمد مندور

عبد الرحمن أبو عوف

كان الناقد البارز محمد مندور من اكثر النقاد العرب إهتماما بالبحث عن (منهج نقدى) قائم على التراث والمعاصرة، وجسد بذلك إستمرارا حيا للتقاليد التى ارساها - طه حسين- فى محاكمة الأوهام فى ثقافتنا ونزع النقاب عن الأنظمة اللاعقلية الموروثة، وإيقاظ الرغبة فى قيام قانون يصبح المفكر فيه هو حقيقته دون تنازل أو تبرير.

ومنذ اواخر الأربعينات ومحمد مندور يقدم الكثير لفكرنا النقدى والإجتماعى والسياسى، عاش حياة خصبة نحياها نحن من جديد حين نقرأه، قدم لنا فى مستهلها كتبه المضيئة (فى الميزان الجديد) و (النقد المنهجى عند العرب) و (نماذج بشرية) و (الأدب ومذاهبه) إلى جانب دراسات فى الشعر ومحاضرات فى المسرح والنثر... هذا إضافه إلى دراساته عن المسرح المصرى والعربى ونشأته وتحولاته وتياراته، ومازال كتابه (مسرح توفيق الحكيم) مرجعا اساسيا لفهم دور ومسرح توفيق الحكيم.

والبحث عن رحلة- محمد مندور- النقدية يستلزم فهم مكوناته الثقافية وعلاقات التفاعل بين تحولات فكره وعطائه مع تحولات الثورة الوطنية المصرية وصعودها لثورة ذات بعد تقدمى، ثورة ١٩٥٢ التى قادها عبد الناصر.

درس محمد مندور فى كليتى الحقوق والأداب بتوجيه من طه حسين ثم سافر فى بعثة إلى فرنسا فى الثلاثينات، وظل يدرس هناك مدة تسع سنوات، حصل فيها على ليسانس فى الآداب ودبلوم فى علم الاقتصاد السياسى، ودبلوم فى علم الأصوات، كذلك درس التراث اليونانى والحضارة اليونانية، وعاد إلى القاهرة ليقدم رسالته الرائدة فى الدكتوراه عن (النقد المنهجى عند العرب).

تأثر مندور بالثقافة الفرنسية واليونانية، ونهل بعمق من منابعها، وتوقف عند دراسة نقاد عظام مثل (سانت بيف) و (تين) و (برونتبير) و (لانسون) وبفلسفة- (ه. بوانكاريه)، كذلك

درس التراث اليونانى وتعمق فى الأساطير والدراما الإغريقية عند اسخيلوس وسوفكليس ويوربيدس وإرسيتوفان وأيضا الملاحم اليونانية: الإلياذة والأوديسة لهوميروس، ودرس تفسيراتها المعاصرة، وألم بالمسرح الكلاسيكى الفرنسى عند كورنى وراسين، ويومارشيه وموليير، إضافة إلى كل ذلك فمندور تكون أساسا وواصل التكوين بعد أن عاد من اوربا بأسس وامهات الموسوعات العربية فى تاريخ الأدب ونقده وفنونه، كالأغانى والأمالى، والعقد الفريد، ونهاية الإرب ودرس عبد القاهر الجرجانى وإبن قتيبة، والجمحى والجاحظ وقدامة بن جعفر والمبرد، وابو هلال العسكرى وغيرهم.

كان مندور مرشحا لاحداث ثورة فى النقد العربى فضلا عن حسه السياسى الناضج والواعى بتطورات الأحداث العالمية والعربية والمصرية لدرجة ان هناك جانبا مهما من حياته ونشاطه لم يدرس دراسة كافية مثل إستقالته من الجامعة قبل ثورة ٥٢ وتفرغة للصحافة الحزبية والعمل السياسى فى صفوف طليعة الوفد حزب الأغلبية، حتى وصل إلى نائب فى البرلمان، وهناك كتاب صدر عقب وفاته بعنوان (كتابات لم تنشر) ضم مقالات وطنية وسياسية وثقافية ساخنه تدل على وعى وطنى إجتماعى متقدم.

ويتفق معظم الدارسين لمنهج محمد مندور النقدى على تسميته (بالمنهج الذوقى الإنطباعى) برغم أنه قد يجنح أحيانا إلى الجانب الدراسى التحليلى او التقييم الأيديولوجى الإجتماعى، وهو فى هذا يختلف عن (طه حسين) الذى يغلب على منهجه الطابع التحليلى العقلانى، ولعل هذا يعود إلى موقف كل منهما من العلم بشكل خاص، لقد كان فكر طه حسين يرتكز على مفاهيم الحتمية التاريخية الطبيعية وعلى العقلانية الديكارتية من الناحية الإجرائية ويجنح نحو علمنة الدراسات الأدبية عموما (كما يقول محمود أمين العالم)

اما محمد مندور فكان يقف موقفا مواضعائيا من العلم متأثرا فى ذلك بفلسفة (ه. بوانكاريه) خصوصا بكتابه -(قيمة العلم)، وكان يرى أن العلم لايقوم على اساس موضوعى وإنما على مواصفات نسبية ولهذا فلا سبيل إلى معرفة الحقيقة علميا، وهذا ما أ شار اليه ايضا محمود أمين العالم.

ويمكن رصد رحلة مندور فى البحث عن منهج نقدى فى مراحل ثلاث:

إولا: مرحلة المنهج التاريخى الأسلوبى: وقد تأثر فيها بمبادىء مدرسة (لانسون) التى تقوم على المنهج التأريخى اى متابعة مختلف النصوص الأدبية فى تسلسها التاريخى لمعرفة خصائصها الذاتية والقيام بالدراسة المقارنة بين أسالبيها المختلفة، وثمرة هذا المنهج كتابه (النقد المنهجى عند العرب).

ويؤكد مندور ان الذوق بينغى ان يكون المرجع النهائى فى الحكم النقدى كما يؤكد على ضرورة النظر فى المراحل المختلفة للنقد وأساليب التعبير الأدبى لضمان سلامة الحكم النقدى، وهو يعرف النقد عموما بانه دراسة النصوص والتميز بين الأساليب المختلفة.

ثانيا: مرحلة المنهج الذوقى التأثرى: ويطلق عليها نظرية (الشعر المهموس) وقد عرض هذه الرؤية فى كتابه (الميزان الجديد) وهى ترفض كلا من الكلاسيكية والرومانسية وتتخذ طريقا

وسطيا يحاول من خلالها أن يجعل الذات والموضوع وحدة واحدة، كذلك الوجدان والعقل فيما يسمى عدة ادوات منها الهمس والإيحاء والإقتصاد فى إختيار الكلمات وتجسيد المشاعر والصور والأخيلة ولقد خدمت هذه الرؤية النقدية مدرسة أبولو فى الشعر غير انهم غالوا فى الفردية والوجدانية.

ثالثا: مرحلة النقد الأيديولوجى: ومع تطور الحركة الوطنية وظهور طبقات جديدة بدأت تلعب دورا بارزا فى قلب جدل العملية الإجتماعية كالعمال والفلاحين، تجاوز مندور الرؤية الفردية والوسطية فى الشعر المهموس وتوصل إلى ما اسماه (النقد الأيديولوجى) وقد عرضه فى عدة كتب أبرزها (المذاهب الأدبية والفنية) و (قضايا جديدة فى الأدب الجديث) وقد خاض معارك حافلة ضد أنصار الفن للفن ودعا إلى أدب واقعى من أجل الحياة يصور البسطاء والمطحونين، أقرب إلى الموضوعية.

غير أنه كان فى حدود التسجيلية دون الوصول إلى مستوى جدلى فى تصوير الواقع بشموله وترابطه وتناقضاته وتحولاته وتصوير النموذج الفنى بتعدّد جوانبه وتمثيله للعصر.

كان مندور بحق الحلقة الوسطى بين النقد الإجتماعى والتاريخى والنقد الواقعى الجدلى، إضافة إلى هذا الدور فى تأسيس منهج علمى للنقد، فقد ترجم باتقان بعضا من الأعمال الأدبية والنقدية أهمها رواية (مدام بوفارى) لغوستاف فلوبير و (نزوات مربان) لألفريد دى موسيه وكتاب (دفاع عن الأدب) لجورج ديهاميل إلى جانب عدة مسرحيات.

ويبقى دور مندور كأبرز نقاد المسرح تعريفا بنظرية الدراما وأصول وإتجاهات المسرح، كذلك تابع المسرح المصرى فى ازدهاره فى الستينات وكتب عن نعمان عاشور وسعد الدين وهبه والفريد فرج ويوسف إدريس ولطفى الخولى ومحمود دياب وميخائيل رومان ورشاد رشدى الخ.

كما قام بالتدريس فى معهد الفنون المسرحية منذ نشأته وتجلى حصاد جهده التعليمى فى ظهور عدد كبير من نقاد وفنانى المسرح الذين مازالوا يلعبون دورا بارزا فى حياتنا المسرحية والفنية والأدبية والصحفية.

ولاينتهى الحديث عن محمد مندور دون تسجيل مدى صدق رؤيته السياسية، وقت تفرغه للعمل الصحفى والسياسى فى آواخر الأربعينات، حيث ناضل ضد حكومات الأقلية والإنقلابات على الدستور، ودافع عن قضية الحرية والديمقراطية والإستغلال، وتعرض للسجن فى عهد إسماعيل صدقى باشا فى الإعتقالات الشهيرة التى جرت عام ١٩٤٦ خيث اعتقل مع عدد من المثقفين الديمقراطيين والشيوعيين.

وإذا عدنا إلى مقالاته السياسية فى هذه الفترة فسنجد فى معظمها مطالب حققتها ثورة ١٩٥٢ كالدعوى لتأميم شركة قناة السويس والحياد الإيجابى وضرورة تدخل الدولة فى الإقتصاد والدعوة للعدالة الإجتماعية، ورفض اللبيرالية الغربية والمطالبة بديمقراطية إجتماعية والتحذير من العدو الإسرائيلى.

لقد كان محمد مندور نموذجا للمثقف المرتبط بقضايا وهموم شعبه وكان من أبرز مؤسسى الثقافة الوطنية الديمقراطية، لذلك سيظل يعيش فى جداننا رمزا للعقل والتنوير والتقدم.

نماذج بشرية:

النزوع الرومانسى والاحتجاج الشامل

ف.ن

نماذج بشرية هو كتاب فريد فى انتاج مفكر كبير مثل محمد مندور. كتاب كشف فيه عن موهبة أفصحت عن نفسها مع كل قراءة لنموذج جديد من شخصيات الأدب العالمى كان فى حقيقة الأمر يعيد كتابتها، ويطلقها حية من جديد منطلقا فى اختياره من عصره هو لامن الزمن الذى تخلقت فيه الشخصيات على أيدى كتابها الأصليين، وكان عصرا قلقا تتأهب فيه مصر لخوض واحدة من معاركها الكبرى مع الاستعمار والقصر.

يلفت المؤلف نظرنا فى إهدائه الكتاب الى زوجته الشاعرة ملك عبد الغزيز الى شعريته هو الخفية «فإن يكن هناك إنسان قد أحس بكل ماوضعت فى هذا الكتاب من تفكيرى وإحساسى فهو لاريب هذه الزوجة العزيزة، ولقد حرصت على أن تظهر القراء على مافى هذه النماذج من جهد مستور وصنعة خفية..»

نحن اذن بصدد كتاب من الأدب الخالص أولا، ومشبع بروح النقد ثانيا، يكاد ينطبق عليه مبكرا ذلك المفهوم الذى استخلصه منذور فيما بعد فى سياق دراسته للشعر وهو الشعر المهموس وسوف تبين قارئ مندور أن هذه الامكانية لم تتطور فى انتاجه اللاحق رغم تنوع هذا الانتاج وثرائه بلا حد ولذا تكتسب النماذج البشرية أهمية مضاعفة.

تقودنا ملك عبد العزيز فى مقدمتها الجميلة المفعمة بالحساسية والفهم الى اكتشاف ومكمن الابداع الأدبى فى النماذج قائلة: «فاذا كان أولئك الكتاب الكبار خالقوا تلك النماذج قد وجدوا شخصياتهم مبعثرة غامضة حائرة فى الحياة فجمعوا أشتاتها، ووضحوا معالمها ودعموا حياتها، فكذلك قد وجد المؤلف تلك الشخصيات مبعثرة حائرة ولكن فى كتبهم التى صارت أعمق فى

الحياة من كل حى، وأصدق دلالة من كل واقع ، فجمع أشتاتها ووضح معالمها فكان من ذلك قلق جديد.. »

لانستطيع أن نجد فى مفتتح نماذجه مصادفة خالصة اذا ماعرفنا أن الكتاب صدر سنة ١٩٤٤ أى أنه كتب بينما كانت تختمر فى الحياة الاجتماعية السياسية انتفاضة ١٩٤٦ التى أسفرت عن تشكيل اللجنة الوطنية العليا للطلبة والعمال.

«جفروش» هو مفتتح الكتاب الذى يضم أربعة وعشرين نموذجا ، «وجفروش «طفل فى الثالثة عشرة من عمره يظهر ويختفى بعد أن تبدأ رواية البؤساء لهيجو وقبل أن تنتهى ،فلا هو بطل الرواية ولاهو مدارها.. »

كان صبية وفتيان مثل «جفروش» هم وقود الانتفاضة فى مصر بعد عامين «وقد اجتمعت بنفسه قوة الثورة على النظام الى جوار المرح والسخرية من الآم الحياة».. وكأنما يقدم لنا الكاتب السمات النموذجية العامة للشخصية الشعبية المجهولة بمخزونها الروحى الذى يتوارى خلف قسوة الظلم الواقع عليها ويتفجر بالثورة عليه. ولذا فأن جفروش الشخصية الثانوية العابرة تصبح شأنها لدى مندور شأن كل من تميز بين البشر فما يجوز أن نخضعهم لأحكامنا الوضيعة المتواضعة. ولحياتهم منطق لايفهمه إلا من يضارعه.. »

ويتوقف فى شخصية فيجارو- التى قص لنا المؤلف المسرحى الفرنسى بومارشيه حكايتها فى ثلاث مسرحيات- يتوقف مرة أخرى عند السخرية كسلاح للشعب ضد الظلم، ويقارن بين فيجارو وشابلن. والسخرية هى «انتقام مر من نظام بلغ من فساده أن كان الشعب يسعى الى هدمه دون أن يفكر فيما يريد أن يقيم على أنقاضه من نظام.. »

وبوسعنا أن نرد هذه الكلمات بسهولة الى واقع مصر التى تتأهب للاحتجاج الشامل، فقد كان «مندور» يكتب تحت الرقابة:

فيجارو النموذج بشرى خالد لأبناء الشعب الذين لايطامن من كبريائهم ظلم ولايعوزهم سلاح فإن لم يكن العنف فلتكن السخرية.

فيجارو رمز ثورة مجيدة ،حررت البشر من قيودهم، وفتحت أمامهم آفاقا من الحرية واحترام الانسان لأخيه الانسان، لانزال الى اليوم نلمح فى جوانبها أجمل الأحلام.

لقد فعل فيجارو فى الثورة الفرنسية مالم يفعله الحديد والنار، وتلك أسلحة الأيدى، أما فيجارو فكان ولايزال سلاح النفوس. فيجارو روح خالدة لانها كقوى الطبيعة لاتدفع، فيجارو من روح الله لأنه رمز للشعب، ذلك الشعب الخامل الذكر المهضوم الحق، ذلك الشعب الذى لايريد أن يستجدى أحدا، وانما يطالب بحقوق لابد أن ينالها يوما، ذلك الشعب الذى يشكو من نظام فاسد لابد أن يقيم على أنقاضه نظاما أصلح».

أما دون كيشوت الذى أرقه هوى إصلاح مافى العالم. من شرور، فلعلنا لن نقرأ فى الأدب العربى أجمل ولا أعمق من الكلمات التى قدمه بها «مندور» حيث تلك النغم الأسيانة المفعمة بالعطف على مسعى النفوس الكبيرة لاصلاح عالم مختل:

«وأى جدوى من سرد مآس تضحك منها الشفاه وفى القلوب أسى عميق؟»

«مات دون كيشوت بعد كفاح تعزى بنبل غايته عن كل المآسى، وكأنى به لم يستطع عزاء عن تلك الأحلام الجميلة التى تهدمت بتهدمها حياته. مات فتلقى الموت كما يتلقى محب ابتسامة حبيبته أو شهيد وجه ربه».

ثم:

«مات دون كيشوت فى كتاب سرفنتس، ولكنه بقى فى عقول جميع الأجيال التى عبرت الحياة ، أو التى ستعبرها، رمزا لما فى نفوس الشباب الخيرة من التماس الخير والفناء فى سبيله، رمزا لماقد تقود حماسة القلوب اليه مما يسميه الحمقى جنونا. مات وظلت حياته درسا خالدا لما فى الجهاد فى سبيل المثل الأعلى من نبل يكتفى به عن كل النتائج»

وهذه الفكرة الأخيرة- الكفاح فى سبيل المثل الاعلى بصرف النظر عن النتائج- هى فكرة محورية فى الكتاب يواجه بها المؤلف الفنان تلك النزعة النفعية البراجماتية الشائعة، ويقترب بها من الكفاح الشامل الذى خاضه الشعب المصرى ضد الاستعمار والظلم الاجتماعى والارهاب المادى والمعنوى. ولسوف نجد هذه الفكرة النبيلة مشبعة بنزعة رومانسية خلابة ترى التكامل الانسانى والصفاء الأخلاقى فى ماضى البشر السعيد، فى البداوة وخلو البال ووضوح الأشياء والعلاقة الحميمة مع الطبيعة، وتنبذ كل مايرتبط بالتحضر حيث تتعقد حياة الانسان وتنحل صلابته القديمة. يكتب عن أوليس:

«أخذت الرقة تنفذ الى صلابة قلبه، أخذ يتحضر، وهذا أمرلا عيب فيه، لكن طريق الحضارة طريق زلق، سوف نراه فى الحديث الآتى ينتهى برجلنا كما إنتهى بالشعب اليونانى كله الى بوادر إنحلال خلقى..»

كان مندور فى ذلك الزمن مايزال ينظر الى الشعب ككتلة واحدة. ولم يكن قد تأهب بعد الى الانتقال للفكر الاشتراكى العلمى الذى يفتح الباب لأشكال من الخلاص غير الدينى وغير العودة- المستحيلة- الى ماضى سعيد..

كانت صرخات الاحتجاج الرومانسى مشبعة أيضا بالنزعة الاخلاقية العالية التى تندرج فى سياق «فساد النظم وتحللها» دون أفق للتجاوز، فلم تكن أدوات مندور المعرفية قد تطورت بعد لتجعل مثل هذا التجاوز ممكنا. لذا تعددت الأسئلة المفعمة بالحزن على مآل الشخصيات التى اختارها حين بدأت متألقة ثم تدهورت.

البقاء للأصلح، هذا قانون من أهم قوانين الملكية الخاصة والبورجوازية التجارية التى كانت قد أخذت تتخلق مع نشأة المدن الكبرى فى رحم المجتمع اليونانى، جنينا ظل ينمو، ولكن مندور الثورى الرومانسى يرصد بحرقة ذلك الجانب اللاأخلاقى فى هذه الولادة الوحشية، ولاتمكنه أدواته بعد من أن يدرج مثل هذه الواقعة فى سياق تلك الولادة التى تقطر منها الدماء.

«وعندماهم اليونان بالانتقام «لمينلاس» ونادوا باعداد السفن والرجال للإبحار الى آسيا الصغرى، لم يتخلف «فيلوكتيت»، بل قدم ست سفن كبيرة زودها بالجند، وأبحر هو على رأسهم، ولكن محن الأيام شاءت الا أن تلدغه حية باحدى الجزر التى رسوا بها أثناء رحلتهم الطويلة،

لدغته فى رجله، فنغر الجرح واشتدت رائحته الكريهة. فتشاور الرؤساء فى أمره. ومن عجب أن نرى «أوليس» يدعوهم الى تركه بجزيرة «لمنوس» تخلصا منه اذ لم يعد صالحا لشيئ .وفى هذا مايحزن فقد سبق أن رأينا أوليس نفسه فى الالياذة يحرص على الأ يتخلى عن زميله «ديوميد» عندما جرح فى الغزوة التى اشتركا فيها وقد أحاط بهما العدو والليل حالك الظلام.

وهو ميروس يحدثنا أنه قد أظهر عندئذ نبلا وشجاعة لاحد لجمالهما، اذ ضمد جراح رفيقه وعاد به سالما. ولكن الزمن كما قلنا لم يعد زمن البطولة الكريمة، بل زمن النفع المباشر الذى يستطيع كل فرد أن يجنيه من زميله..»

يتحدث مندور عن النفاق الإجتماعى كطابع للحياة البورجوازية فيقول فى معالجته لعبيط دسيتوفسكى:

«فنحن فى الحق أكثر إستعبادا للعرف منا للخلق. وذلك لامر بين هو أننا جميعا- إلا من عصم ربى- أشد صرحا على حركتنا الظاهرة منا على حقائق نفوسنا. واذا تعارض ظاهر لنا بباطن، كم ممن ترى حولك يستجيبون لنداء الضمير؟،

ويضيف: «أما أنا فأعتقد أن عقولنا نحن هى الفاسدة وأن حياتنا الإجتماعية قد خربت نفوسنا لقد كانت من القسوة بحيث فلقت أرواح عبيد وأرواح سادة. وكانت من إلا لتواء بحيث جعلت من حياتنا كلها نفاقا متصلا، واتخذت من هذا النفاق قانونا صارما يصيبنا من عدم إحترامه أكبر الأذى، فأصبحنا جميعا نتساءل عن سر عبط هذا الأمير العجيب بدلا من أن نتساءل عن سرّ فسادنا نحن خدما وسادة.

ويجيب بنفسه على تساؤله فى سياق عرضه البارع للنموذج فى حالاته المختلفة: «أحقا كان موتشكين من الغفلة بحيث يستحق أن يوصف بالعبط، أم هى الحياة الإجتماعية لم تكتف بأن افسدت بمواضعاتها معاملاتنا الخارجية بل امتدت الى داخل النفوس حيث ألبست مشاعرنا الطبيعية أثوابا من التنكر لاتلبث أن تتبدد فتكون خيبة الآمال

كان مندور يعى وإن بشكل غامض حقيقة أن الرأسمالية تجزىء الانسان، وتدفع به دفعا للإغتراب عن ذاته بل ومعاداتها من أجل تواؤم فظ مع المنفعة الخالصة، تلك المنفعة التى عبر مندور عبر صفحات الكتاب عن نفوره منها، وتتبع داخل نماذجه تلك الصفات البشرية الممتازة من نبل وكرم ورحمة، من كبرياء وتعال على الصغائر. يتحدث عن مارى البائسة التى قبلها موتشكين وكان لهذه القبلة حكاية طويلة فى القرية:

«نعم ان الفتاة كانت قد سقطت سقطة أخلاقية لم يكن بد للهيئة الإجتماعية من أن تثور لها» لكنه لم يناقش أبدا امكانية وجود تبرير واقعى وحقيقى لانقاذ الفضيحة وهو يسير فى ذلك على منوال نقده الأخلاقى رغم لمحاته الذكية.

إن فى هذا الكتاب الأدبى الفذ تناقضات لاحصر لها من هذا النوع، فيما بين التمرد على الظلم والجيشان الرومانسى والاحتجاج الشامل، لكنها صيغت جميعا بكثافة شعرية لاتبارى، وكأنما كان الناقد العظيم يعد عدته المعنوية والفكرية ويجرب جميع أسلحته لولوج مرحلة جديدة فى ابداعه الشامل

النقد والنقاد المعاصرون:

الانحياز للتمرد

ابراهيم داود

يقدم د. محمد مندور فى كتابه «النقد والنقاد المعاصرون» (١٩٦٤) سبعة من نقادنا العرب المحدثين، منذ عصر النهضة التى بدأت فى أواخر القرن الماضى.

والكتاب عبارة عن مجموعة من الابحاث ، خصص مندور فى كل منها كشفا وقراءة لنقد كل من : الشيخ حسين المرصفى، ميخائيل نعيمه، عبد الرحمن شكرى: العقاد، المازنى، لويس عوض، يحى حقى، باحثا عن بذور التمرد

ليقدم لنا اضاءة على ثقافة كل ناقد وتاريخ تكوينه الروحى والاجتماعى، وطريقه احساسه بحاجات عصره ومجتمعه وشعبه وادراكه لمدى التطور الذى طرأ على العقلية العامة لأمتنا وعلى ذوقها الجمالى

ويرى مندور أن الذين يتهمون حركتنا النقدية المعاصرة بالتخلف انما يثبتون تخلفهم عن متابعة هذا النقد وفهمه وتمييز اتجاهاته ومدارسه!

حسين المرصفى:

الشيخ حسين المرصفى (المتوفى ١٨٨٩) كان ضريرا ، تلقى العلم بالازهر، ودرس فيه حتى ١٨٧١، وعندما نظم على مبارك محاضرات عامة بالمدرج الكبير بدرب الجماميز كان يلقى المرصفى محاضرتين فى علوم الادب جمعت فى كتابه الهام «الوسيلة الادبية للعلوم العربية».

وكانت هذه المحاضرات هى النواة لانشاء مدرسة دار العلوم ،بناء على التماس من على باشا مبارك ١٨٧٢، ومن هذا التاريخ ترك المرصفى التدريس فى الازهر ليتفرغ لتدريس الادب وتاريخه بدار العلوم

وكتاب الوسيلة الادبية شديد الشبه بكتب التراث القديمة مثل أمالى ابى على القالى وكامل المبرد وغيرهما، وان اختلف عن الامالى القديمة فى انه لايقتصر على الادب وروايته بل شمل جميع علوم اللغة من نحو وصرف وعروض وفصاحة وبيان وبديع ومعان، ثم الادب بفرعيه: الشعر والنثر

وعبارة «الوسيلة الادبية» كما يقول مندور تذكرنا على نحو لايدفع بعبارة « الاورجانون» التى أطلقت على مجموعة كتب الفيلسوف أرسطاليس، فكلمة اورجانون الاغريقية الاصل والتى أصبحت فى الانجليزية والفرنسية أورجان معناها أصلا الاداة أو الوسيلة، وقد اعتبرت مؤلفات أرسطو وسيلة للمعرفة والتفكير المنطقى.

وعلى هذا الكتاب تتلمذ عدد كبير من رواد النهضة الادبية الحديثة سواء من أقام هذه النهضة على أساس بعث التراث العربى القديم والرجوع اليه بدلا من الزخرفة الخاوية التى كان قد آل اليها الادب العربى فى عصوره الاخيرة، أو من جمع بين التراث العربى القديم والتراث العربى الوافد.
ويضيف مندور: ولقد سمعنا أستاذنا د. طه حسين يذكر الشيخ المرصفى ووسيلته فى الكثير من دروسه بالجامعة أو أحاديثه مع طلبته.

وردا على ماجاء فى كتاب أعلام من المشرق والغرب لمحمد عبد الغنى حسن من أن المرصفى قد تعلم الفرنسية وأتقنها قراءة وكتابة قال مندور: ولكننا مع ذلك لم نحس فى كتاب الوسيلة الادبية الضخم بأى أثر للثقافة الفرنسية وأدائها عند مؤلفها، بل أحسسنا فى بعض مواضعها أنه قد كان هناك شك يخامره فى أن الامم الاخرى لها آداب واشعار كالادب العربى وشعره

ويضيف «إيا ماكان الامر فان الشيخ حسين المرصفى يعتبر بلاشك من رواد البعث الادبى المعاصر، ومن بناته الأصليين، على نحو مانحس من قراءتنا لوسيلته الادبية الضخمة، وبخاصة الفصول التى كتبها عن صناعتى الشعر والنثر وطريقة تعلمهما، ثم الفصول التى وازن فيها بين الشعراء والناثرين القدماء والمحدثين وأبرز فيها سمات التفوق الادبى والفنى

ويؤكد ان وسيلة المرصفى قد وجهت الادب والادباء الوجهة الصحيحة فى بعث الادب العربى الناصع عامة والشعر العربى خاصة، باعتبار أن الشعر هو الذى يكون الجانب الاكبر من تراث الادب العربى القديم الرائع ويرى أن المرصفى اهتدى بفطرته السليمة الى بعض ماتردى فيه بعض نقاد العرب القدماء مثل قدامة بن جعفر عندما عرف الشعر فى كتابه نقد الشعر «انه الكلام الموزوق المقفى »وجاراه فى هذا التعريف جميع من خلفه على حين نرى الشيخ حسين المرصفى بفطرته السليمة يقول «وقول العروضيين فى حد الشعر انه الكلام الموزون المقفى ليس بحد لهذا الشعر باعتبار مافيه من الاعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة، فلا جرم أن حدهم ذلك لايصلح له عندنا، فلابد من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحيثيه فنقول: ان الشعر هو الكلام

البيلغ. المبنى على الاستعارة والاوصاف المفصل بأجراء متفقة فى الوزن والروى، مستقل كل جزء منها فى غرضه وقصده عما قبله وبعده، الجارى على أساليب العرب المخصوصة به»

ومع كل هذا يرى مندور أن المرصفى لم يجدد فى أصول النقد على نحو ما فعل صاحبا «الديوان» وصاحب «الغربال» فيما بعد، لانه لايزال يقرر مثلا أن للبيت مثلا وحدة شعرية مستقله بذاتها.

ميخائيل نعيمه والغربال:

يضم كتاب «الغربال» لميخائيل نعيمه احدى وعشرين مقاله لم يكتبها صاحبه دفعه واحدة أو وفقا لمنهج مرسوم وانما هو مجموعة من المقالات النقدية التى نشرها ميخائيل نعيمه فى الصحف أو كتبها كمقدمات لبعض مؤلفاته، والمقالات التى تناولها الكتاب اما للهجوم العنيف على الادب العربى التقليدى المتزمت والتحجر اللغوى مثل مقالى «الحباحب» ونقيق الضفادع» أو على العروض التقليدى فى مقال «الزحافات والعلل» أو مقالات فى النقد التطبيقى، وفيها تناول نعيمه بالنقد بعض المؤلفات التى كانت قد ظهرت فى ذلك الوقت، وبعد ذلك مقالاته عن النقد البناء وهى المقالات التى يتحدث فيها عن «الغربلة» و «محور الادب» و «التمثيلية العربية» و «المقاييس الادبية» و «الشعر والشاعر» ثم مقال صغير عن ضرورة الترجمة بعنوان «فلنترجم»

وعن علاقة كتاب الديوان بالغربال يقول مندور «وهناك مسألة تاريخية هامة يجب أن نفصل فيها أولا، وهى ظهور كتابى الديوان والغربال فى وقتين بالغى التقارب، اذ ظهر الديوان فى سنة ١٩٢١ وظهر الغربال فى سنة ١٩٢٣، والكتابان يرميان إلى هدف واحد وهو الهجوم العنيف على مدرسة الادب التقليدى، أى مدرسة البعث، والدعوة إلى أدب جديد، مما قد يوحى بتأثير أحدهما على الآخر ولكن الاستقراء التاريخى السليم يؤكد أن هذا التأثر المتبادل لم يحدث، وقد أكد الاستاذان نعيمه والعقاد لنا شخصيا عدم حدوث هذا التأثر وقررا أن كلا من الاتجاهين قد تولد بطريقة تلقائية ونتيجة لظروف متشابهة هى اتصال الجانبين المهجرى والمشرقى بالأداب والثقافات الاوروبية، ثم احساس كل من الجانبين بأن اتجاهات الادب العربى التقليدى لم تعد تكفى حاجات العصر المتطورة، واذا بكل منهما يسير فى خط مواز للآخر دون سبق التقاء، وقد اكتفى كل منهما بأن يحيى الأخر تحية حارة ويشد على يده على بعد المزار، اذ حدثنى الاديبان نعيمه والعقاد - يقول مندور- انهما لم يسبق لهما التقاء شخص إلا فى مؤتمر الادباء العرب الذى انعقد فى القاهرة فى ديسمبر ١٩٥٧.

ويضيف: أن منهج نعميه النقدى فى الغربال هو المنهج التأثرى الذاتى.مدللا بمقاله عن الغربلة، ويرى أن هذا المنهج لايكتفى بالتفسير والتقييم، بل من الممكن ان ينتهى إلى خلق أدبى مبتكر.

معركة اللغة:

اللغة عند نعيمه ما هى لا مجرد رموز كغيرها من الرموز التى استخدمتها الانسانية كوسيلة للافصاح عمايختلج فى النفس من فكر واحساس وحسبها أن تستطيع أداء هذه الوظيفة بل من الخير تبسيط تلك الرموز إلى أقصى حد مستطاع، لأنها كلما ازدادت تبسيطا ازدادت قدرة على تحقيق وظيفتها فى نقل الفكر والاحساس من نفس إلى نفس، ويرى مندور أن هذه النظره ظلت نظرية فلم يخرج نعيمة نفسه ولاخرج زملاؤه من أدباء المهجر على عربيتنا الفصحى وقواعدها، وان كانوا جددوا أحيانا كما جدد بعض كتاب الشرق من وسائل أدائها التعبيرى وتركيباتها اللغوية فضلا عن مفرداتها.

ويضيف أن الادب يتميز عن غيره من الكتابات بأنه لايهدف إلى مجرد نقل معنى أو احساس من نفس إلى نفس بل يهدف أحيانا كثيرة إلى مانسمية بالتصوير البيانى، وقد تتركز عملية الخلق الادبى فى هذا التصوير ذاته وبذلك لاتصبح اللغة مجرد أداة للتعبير أو التقرير بل تصبح كالرخام الذى ينحت منه الفنان تمثاله أو كالألوان التى يلون بها المصور رسومه وأما نوع اللغة التى يستخدمها الاديب فيقول مندور أننا مع نعيمة فى تفضيله اللغة الحية السلسة عن اللغة الحوشية الميتة، كما اننا معه فى الدعوة إلى التجديد فى طرائق التعبير والتصوير وفى أنواع التنغيم والتلحين اللغوى ما استطعنا إلى ذلك سبيلا، محتكمين دائما إلى احساس المرهفين المثقفى الاذواق من ادبائنا ونقادنا وفنانينا.

شكرى والمذهب الوجدانى

عند الحديث عن أهمية شكرى فى حركة التجديد فى الادب العربى المعاصر لابد وأن نعطى الأهمية الاولى لنتاجه الشعرى الذى حقق فيه ما يمكن أن نسميه مذهبا جديداً فى التراث الشعرى، وبفضل هذا المذهب الذى حققه شكرى فى دواوينه السبعة يحق له أيضا أن يحتل مكانة رفيعة بين نقاد الادب.

ومقالاته التى جمعها فى كتاب «التمرات» تبرز خصائص المذهب الجديد.

ويقول مندور «ومن المؤكد أن عبد الرحمن شكرى قد اعطانا جوهر المذهب الجديد الذى دعا اليه فى البيت الذى وضعه على غلاف أول ديوان أصدرة فى سنة ١٩٠١ وهو

ألا ياطائر الفردو س ان الشعر وجدان

وذلك لأن شعراء الجيل الذى تلا شعراء البعث التقليدى، وعلى رأسهم عبد الرحمن شكرى كانت تضاريس الحياة وثقافتهم الشعرية الواسعة فى الآداب الاوروبية، وعلى الأخص الآداب الانجليزية، توحى اليهم بأن وظيفة الشعر الاساسية- وكما يجب أن تكون- التعبير عن وجدان

الشاعرالذاتى.

ويضيف مندور أنه فى كتبه الثلاثة «الاعترافات والصحائف والثمرات» يفصح شكرى عن مذهب جمالى موحد هو مذهب التأمل، وهو مذهب يجمع بين التأمل الفكرى والاحساس العاطفى الحار، فكل خاطره من خواطرة لها لونها العاطفى الخاص النابع من نفس فكرى، وسبق أن سماه مندور فى كتاب «الشعر المصرى بعد شوقى» مذهب الاستبطان الذاتى.

والحديث عن جوهر المذهب الشعرى النقدى الجديد الذى دعا اليه شكرى أو اتجاهه العام نستطيع أن نلتقطه من المقدمة الطويلة التى قد م بها الجزء الخامس من ديوانه تحت عنوان «فى الشعر ومذاهبه» وهذه المقدمة تؤكد مذهبه فى تذوق الشعر وقراءته وتصور عام لماهية القصيدة كما كان يحلم بها شكرى ولكن د. مندور عندما حاول أن يرى كيف حقق هذا التصور النظرى فى شعر شكرى قال: عندما ننظر فى مدى تحقيقه لها فى شعره لانستطيع أن نغفل زن عبد الرحمن شكرى كان نفساً قلقة كثيرة الشكوك والهواجس معذبة بملكاتها، ومثل هذه الحالة النفسية لم يكن بد من أن تصيب شعره أحيانا كثيرة بعدم الاستواء، فتراه يرتفع أحيانا إلى قمة الشعر، بينما يهبط أحيانا أخرى إلى مستوى النثر المسطح، كما يتأرجح بين غزارة الرؤية الشعرية، وبين غموض النفس والتواء والعبارة.

وحدة القصيدة

ويرى مندور أن مبدأ وحدة القصيدة على النحو الذى نادى به شكرى وصحبة وأتخذه العقاد معولاً من المعاول التى استخدمها لتحطيم شعر شوقى فى الديوان، قد سبق اليه عدد من النقاد والشعراء المتقدمين تاريخيا على جماعة «الديوان» مثل الشيخ حسين المرصفى الذى راح يقرأ احدى قصائد البارودى قائلا:

«ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق، فانك لاتجد بيتا يصح أن يقدم أو يؤخر، ولابيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث».

وكذلك خليل مطران وغيره

العقاد

يقول محمد خليفة التونسى عن منهج البحث فى الأدب عند العقاد فى كتاب «فصول من النقد عند العقاد»: انه منهج نفسى يزن جميع الاعمال والأقوال والحركات وما اليها فى الوجود ويفسرها ويعللها ببواعثها فى نفسى الانسان ونظرة الوجود الحى، ولايبالى بظواهرها وعناونيها إلا بمقدار ما تؤدى تلك البواعث وتدل عليها.. الخ)

ويرى مندور أن فلسفة العقاد تجمل فى لفظتين «الفردية والحرية،» ويضيف» والفردية- عل نحو أدق- أصالة الفردية هى المبدأ العام الذى نجده دعوة التجديد فى الشعر التى قادها فى

النصف الأول من هذا القرن العقاد وصاحباه شكرى والمازنى. وهى الدعوة التى طالبت بأن يكون الشعر الغنائى تعبيرا عن الوجدان الفردى للشاعر.

وقد نجحت هذه الدعوة وطبعت تجديدنا الشعرى كله بطابعها.

أما الحرية فيرى مندور انها موجودة فى مقالاته الثقافية العامة والنقدية الادبية الخاصة على السواء.

العقاد وشوقى

معروف موقف العقاد من شعر شوقى، اذ لايقر له بأية موهبة على الاطلاق، وهاجم شعره جملة وتفصيلا أعنف الهجوم وكذلك هاجم شخصه اذ اتهمه بالزلفى لرجال السلطان واساءة استخدام ثروته فى اصطناع المهرجين والمطبلين، ويرى مندور أن معركة العقاد مع شوقى كانت وراءها أسباب ودوافع نفسية وأخلاقية عميقة.

ويضيف «وأول مايستحق النظر هو الاساس الفلسفى العام الذى بنى عليه العقاد نقده لشعر شوقى، وشعرنا التقليدى فالعقاد بفلسفته الفردية ومنهجه النفسى لايريد أن يعترف بشاعر لاتطالعنا شخصيته ومزاجه الخاص ونظرته إلى الحياة، وفلسفته من خلال شعره وهى نظره تتفق إلى حد كبير مع طبيعة الشعر الغنائى وجوهره.

ويتساءل مندور: على أى نحو يجب أن تظهر شخصية الشاعر فى شعره؟ وهل يجب أن يكون ظهورا سافراً، أو على نحو مباشر، أم يكفى أن يكون ظهورها من خلال موضوعه وطريقة علاج هذا الموضوع، ووجهة نظر الشاعر اليه وهدفه منه؟

ويقول مندور ان لشوقى صوره الشعرية القوية وموسيقاه الرنانة ولانستطيع أن ننكر طاقته الشعرية الفذة! ويرى أن الكسب الوحيد الباقى من نقد العقاد لشوقى ومن آراء زميليه شكرى والمازنى ومن دعوته التجديدية.، كان فى نظرهم إلى التشبيه ووظيفته الشعرية وهى النظره التى نقلت التشبيه من مجال الحواس الخارجية إلى داخل النفس البشرية.

المازنى

وبعد شكرى والعقاد يفرد د. مندور مقالاً طويلا عن المازنى مستعرضا فيه معاركه مع شكرى والمنفلوطى وحافظ ويرى انه- المازنى- يعتبر فنان هذا الثالوث اذ كان أعنف الثلاثة انفعالاً واسرافاً وتقلبا بين عواطفه المهتاجة فى صدر حياته وقبل أن يستوى على فلسفة ساخرة فى الحياة، حتى تبدو حياة المازنى مقسومة إلى قسمين لاتوجد أى علاقة بينهما ويرى مندور أن الفترة الثانية فى حياة المازنى تعتبر فترة دراسات جمالية وأدبية أكثر منها فترة معارك نقدية أو نقد توجيهى وعن الدراسات الادبية التى قام بها المازنى فى النصف الثانى من حياته فنلاحظ انها تناولت الشعراء القدماء أنفسهم الذين درسهم العقاد مثل المتنبى وابن الرومى، وهذان الشاعران

بالتحديد يحققان الشرط الاساسى الذى اتخذته جماعة الديوان أساساً للحكم بعظمة الشاعر، وهذا الشرط هو ظهور شخصيته فى شعره، ويرى مندور أن هذا المقياس ضيق، لانه لوطبقناه لأنكرنا اعظم شعراء الانسانية «هو ميروس» مثلا

لويس عوض والنقد التفسيرى

التفسير قد يكون وسيلة أو مرحلة لتقييم العمل الادبى، ثم لتوجيه الاديب أو الفنان نحو ما هو أفضل وأنفع وأكثر جمالاً وتأثيراً، هكذا بدأ مندور بعد مقدمة عذبة عن علاقته بلويس عوض لكى يدخل بنا إلى منهج لويس عوض النقدى، أذ يرى:

أن الاتجاه التفسيرى فى نقد لويس عوض للاعمال الادبية ليس إلا امتدادا لتخصصه كأستاذ للادب، وأساتذة الادب يغلب على عملهم دراسة المؤلفات الادبية التى غربلها الزمن فاحتفظ بالجيد منها وطوى الردىء بحيث لم يعد فى دراستها مجال واسع لتقييمها على أساس من الجودة أو الرداءة، كما انه لم يعد هناك بالبداهة مجال للنقد التوجيهى فيها، وانما يعيد أساتذة الادب تناولها بالدراسة لاعادة فهمها وتفسيرها وتوليد الجديد منها فى ضوء ثقافتهم الواسعة وخبراتهم الدائمةالتجدد.

وهذا مافعله لويس عوض فى معظم دراساته الادبية. ويتحدث مندور عن كتاب لويس عوض «دراسات فى أدبناالحديث» معتبراً بحثه المطول عن المسرح المصرى القديم أهم هذه الدراسات، لأن لويس عوض خرج من هذا البحث بنظرية عامة عن العقلية المصرية وطريقة تكوينها وتأثير البيئة الزراعية فيها منذ أقدم العصور، وهذه فكرة أساسية وخطيرة فى اتجاه لويس عوض التفسيرى فى دراسة الادب ونقده على السواء. ويؤكد مندور أن الاتجاه التفسيرى فى النقد ليس أقل مشقة من الاتجاه التقييمى والتوجيهى، ذلك لأنه اذا كان التقييم والتوجيه يحتاجان إلى التمتع بحاسة جمالية مرهفة أو إلى ايمان بقيم انسانية واجتماعية معينة، فان الاتجاه التفسيرى يحتاج إلى ثقافة وخبرة بالغة، وهذة الثقافة وتلك الخبره هى التى تجعل من لويس عوض ناقداً تفسيرياً ممتازا يخرج القارىء من كتاباته بثقافة أدبية واسعة.

ويشرح مندور أهم مواضع الخلاف بينه وبين لويس عوض، وهو موقف الاديب من الاساطير القديمة ومدى حريته فى التصرف فيها وقال ان هذا الخلاف ظهر عند الحديث عن مسرحية «أيزيس» للحكيم، حيث رأى لويس أن الحكيم تصرف أكثر مما يحق له فى الاسطورة الفرعونية القديمة، وبذلك أنقص من جلالها، بينما رأى مندور أن الحكيم أحسن صنعا بانزاله هذه الاسطورة من سماوات الخيال إلى حقائق الانسان الارضية، واستطاع فى مهارة أن يستخدم هذه الاسطورة فى علاج مشكلة أبدية وهى مشكلة الصراع بين المثالية والواقعية فى شئون السياسة وادارة الحكم.

يحى حقى ناقدا:

بعد أن قرأ كتاب يحى حقى «خطوات فى النقد» قال مندور «اننى أخذت أكتشف مدى

جهلي بهذا الكاتب كناقد»، «ولم يعد يحي حقي في حسي وخيالي ذلك الرجل الهادىء الوديع البالغ الرقة، الظاهر التواضع، بل تكشف لي عن رجل يجمع إلى كل هذه الجوانب عنفا دفينا في الطبع يغلفة بغلالة من الحرير، وقوة في الانفعال يكسوها بثوب ديبلوماس رقيق، ومهارة فريدة في فن وخز الإبر والفطنة البارعة لأساليب التعبير»

ويضيف اذا كان يحي حقي قد برز له اتجاه أصيل خاص في النقد فهويلا ريب الاتجاه نحو دراسة اساليب التعبير وضرورة الاهتمام بها في الدرجة الالى، وجماع الرأى عنده أن الادب لايمكن أن يجود ويتفوق إلا اذا جاد أسلوبه وتفوقت كل عبارة من عباراته، وعنده أن العمل الأدبي عملية خلق وابتكار مستمرين، والخلق والابتكار لايكملان إلا اذا اجتمعا في المضمون والتعبيرمعا.

ويحي حقي وضع في كتابه خطوات «في النقد» هذه الاسس العامة لعلم جديد يجب أن نعنى به كل العناية وهوعلم الاسلوب على أساس من حساسية جمالية ولغوية بالغة الرهافة وليحي حقي ملاحظات بالغة الرهافة والصدق في علم الاسلوب وان تكن في حاجة إلى من يخلصها من ثوبها الديبلوماسي الكثيف لتدرك على حقيقتها الصريحة.

وعن تحفظاته على نقد يحي حقي يقول مندور: إن يحي حقي قد قصر نقده عامداً متعمداً على علم الاسلوب الجمالي في اللغة، ولن يشفع له في ذلك ادعاؤه انه لم يدرس في كلية الأداب أو لم يتتبع تاريخ المذاهب في الادب والنقد، فقراءاته في كل ذلك تفوق بكثير قراءات كثير من دكاترة الجامعات، ولكن الطبع غلاب وربما كان في أناقة يحي حقي كانسان وكاتب التفسير الصحيح لقصر اهتمامه على النواحي الجمالية، وهو اتجاه رأيته يسلمه إلى بعض الاخطاء، أو إلى اغفال عدد من الحقائق الفنية والانسانية الهامة.

> «أن البلاد في حاجة الى حكومة شجاعة قوية واضحة السياسة فتعلن في عزم وتصميم أن مصر قد قررت الوقوف موقف الحياد الدولي، وذلك لكي تتخلص من الاستعمار أولا، ثم لكي تتجنب ويلات الحروب ثانيا، وأخيرا لكي تحقق مصالحها الحقيقية بتبادل المنافع مع كافة الدول، وبذلك تخدم نفسها كما تخدم السلام العالمي الذي لايهدده اليوم شئ كما يهدده التكتل».
>
> **مندور: «صوت الأمة» ١٩٤٨/٤/٢٤**

حوار فؤاد دوارة مع محمد مندور

هذا هو مشوارى:

حافظت على القيم الانسانية والجمالية

ودافعت عن تحرر بلادك

عام ١٩٢٥، والجامعة المصرية الأهلية قد تحولت إلى جامعة حكومية، وأنشئت كلية الحقوق إلى جوار كلية الأداب، وأن ظل طلاب الكليتين يدرسون معاً فى السنة الأولى برنامجاً تحضيريا فى الأدب والتاريخ وعلم النفس والاجتماع واللغات الكلاسيكية.. وذات يوم دخل عليهم أستاذهم الدكتور طه حسين ليعلنهم أنه سيلقى عليهم محاضرة فى ثلث ساعة عن «الشعوبية وانتحال الشعر» وبدع أنى ينتهى من إلقائها على كل منهم كتابة ملخص لها فى مدة لاتزيد عن خمس دقائق.

وبعد أن أنتهوا من كتابة ملخصاتهم حملها الأستاذ معه، وفى اليوم التالى عاد ليعلن أن أحسن تلخيص قرأه هو تلخيص الطالب محمد عبد الحميد موسى مندور، واستدعاه لمقابلته بعد انتهاء المحاضرة وسألة.

- **ما الكلية التى طلبت الالتحاق بها؟**

وأجاب الطالب:

- كلية الحقوق يادكتور.
- **ولماذا؟**
- لأتخرج وكيلا للنيابة.

فقهقه الدكتور طه حسين وعاد يسأل تلميذه:

- ولماذا وكيلا للنيابة بالذات؟
- لأنه الرجل التى تهتز له بلدتنا كلها عندما يحضر إليها.
- أما فلاح صحيح.. يابنى أن لديك استعداداً أدبياً لاشك فيه، وخسارة أن تدفن نفسك فى هذه المهنة. أنا أنصحك بأن تعدل عن الحقوق إلى الآداب، وأملى كبير فى أن تتفوق وأن تسافر فى بعثة إلى أوربا بعد تخرجك لتعود وتعمل أستاذاً فى الجامعة.

ولكن الطالب الريفى رفض عرض أستاذة فى أدب وأصر على البقاء فى كلية الحقوق، فقال الأستاذ:

- أما فلاح مخه ناشف.

ثم صمت قليلا ليستطرد دقائلا بعد لحظات:

- طيب ياسيدي، أبق فى الحقوق كما تريد، ولكن على أن تلتحق أيضاً بكلية الآداب فى نفس الوقت، وأنا أتعهد باعفائك من مصروفات كلية الآداب، ولن يصعب عليك الجمع بين الكليتين لان الدراسة بعد السنة الاعدادية ستكون فى الصباح بالحقوق، وبعد الظهر بكلية الآداب.

ووافق الطالب على هذا الرأى وألتحق بالكليتين معا. ولولا ذلك لكان من الممكن أن يكتفى بدراسة الحقوق وحدها ويعمل وكيلا للنائب العام كما تمنى، ويستمر بعد ذلك فى السلك القضائى ليصبح اليوم المستشار محمد عبد الحميد مندور، ولفقدنا بذلك أكبر ناقد عرفه أدبنا الحديث، ولفقدت مكتبتنا عشرات الكتب القيمة المؤلفة والمترجمة التى أضافها اليها، والتى كان لها أكبر الأثر فى توجيه حركة النقد المعاصر.

واذا كان لهذا أثره الحاسم فى توجيه مستقبل ذلك الشاب، فقد سبقته مواقف أخرى هامة، وتلته مواقف أخرى أكثر أهمية هى التى صنعت لنا الدكتور محمد مندور شيخ النقاد المعاصرين، فلنستمع ليه وهو يحدثنا عن أهم المواقف فى حياته، عن قراءاته، وأحداث طفولته، ونشاطه الفكرى والسياسى، والمعارك الأدبية التى خاضها.. عن قصة حياته:

الطريقة النقشبندية

- ولدت فى ٥ يوليو سنة ١٩٠٧ فى كفر مندور بالقرب من منيا القمح بالشرقية . تريد أن تعرف لماذا سمى كفر مندور.. كان جدى يقيم فى بلده كبيرة قريبة من كفرنا اسمها «التلين»، وكان له فيها «بنك» يتخذه مقرا لتجارة القطن والحبوب فضلا عن الزراعة التى كانت مهنته الأصلية، ويبدو أنه كان يقرض النقود بالربا، وكان فيما علمت رجلا ناجحا فى عمله الزراعى

والتجارى، فقد ترك عند وفاته ٤٥٠ فدانا تفتتت بين أبنائه الذكور العشرة وبنته الوحيدة التى عاشت بعده، ومن هذه الفدادين تكون الكفر الذى يحمل اسمنا، وكان قبل ذلك يعرف باسم «كفر الدير» إذ كانت به كنيسة، وكان معظم سكانه من الأقباط.

وكان والدى رحمه الله يقرأ ولكنه لايستطيع أن يكتب، وكان متدينا ينتمى لمذهب صوفى اسمه الطريقة النقشبندية، ومعناها النقش على القلب. وكان رائد هذا المذهب الشيخ جودة ابراهيم بمنيا القمح، ومازال له هناك جامع كبير يحمل اسمه. وما أكثر ماحدثتنى والدتى وأنا طفل صغير عن خطوات أبى فى هذه الطريقة، وكنت أتأثر جدا، أسمع، وبصفة خاصة قصة الخلوة، وهى حجرة صغيرة أقامها أبى فى حقله وخلا فيها لذكر الله أربعين يوما لم يأت فيها الى البيت فقط.
وشاهدت فى البيت سبحا طويلة من ذوات الألف حبة، وعلمت أن أبى ظل يردد عليها اسم الله حتى انتقش على قلبه. وبالفعل كان أبى رجلا متسامحا يبغض العنف والشر رغم مااشتهرت به أسرة مندور من ضراوة وقوة شكيمة فى الجهة كلها، ولكن والدى كان خلقا آخر، يردد دائما قوله تعالى: «واذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما»، وقوله :« أدفع بالتى هى أحسن فاذا الذى بينك وبينه عداوة كأنه ولى حميم».

وكان رحمه الله يحفظ العديد من آيات القرآن الكريم ويرددها فى كل مناسبة، فجعلنى ذلك أحرص على حفظ أكبر قدر استطعت حفظه من القرآن، وقد عزز هذه القيم الروحية فى نفسى أن جدى «موسى مندور» أوقف خمسة وعشرين فدانا لدوار الضيافة والجامع، وكان الدوار يظل مفتوحا ليلا ونهارا ليأوى اليه عابرو السبيل حيث يجدون المأوى والطعام، وكان الناس لاينقطعون عن العبادة فى المسجد، ويخيل الى أن هذه النشأة الأولى فى ذلك الوسط الروحى والأخلاقى هى التى غرست فى نفسى التمسك بالقيم الأخلاقية والحفاظ عليها دائما مهما كلفنى ذلك ثمن.

معجزة عند «بحر مويس»

فى حوالى الخامسة من عمرى، أرسلنى أبى الى كتاب الشيخ عطوة الذى بنت له الاسرة فى أرض الوقف حجرة واحدة كبيرة كانت هى كتاب كله، وعلمنى الشيخ عطوة رحمه الله القراءة والكتابة والحساب وجزء عم وجزء تبارك على اللوح الصفيح الذى كنا نكتب عليه الآيات المقرر حفظها بالقلم البوص.

وذات صيف اصطحبنى أحد أبناء عمى الكبار الى القاهرة حيث أشترى لى بدلة أذكر انها كانت شبيهة ببدل ضباط البحرية، وعلمت بعد ذلك أن شراء هذه البدلة كان معناه أننى سأذهب فى الخريف الى مدرسة الألفى الابتدائية بمنيا القمح حيث يلبس التلاميذ بدلا.

وفى المدرسة الابتدائية كانت ظروفى سيئة للغاية، فقد كان الناظر فى منتهى القسوة، وكان يضربنا ضربا فظيعا، فشلت شدة الخوف ملكاتى ولم ألمع خلال هذه المرحلة أبدا. وكان على أيضا أن أستيقظ مع الفجر لاركب الحمار وأقطع به حوالى ستة كيلو مترات لأصل الى منيا القمح حيث المدرسة. وفى الطريق الطويل كنت أتعرض لمضايقات من أولاد وتلاميذ يكبروننى سنا، وكنت أخشاهم، كل ذلك أثر على وأربكنى فى مرحلة الدراسة الابتدائية.

وقامت ثورة عام ١٩١٩ وأنا طالب فى مدرسة الألفى الابتدائية بمنيا القمح، ومازلت أذكر بوضوح تام يوم خميس خرجت فيه من المدرسة وتوجهت الى الوكالة التى كنت أترك بها حمارى، وأخذته وسرت به حتى وصلت الى جسر ترعة «بحر مويس» واذا بى أمام مظاهرة ضخمة يقودها رجل أسمه «البيطار» مهنتة صنع حدوات الخيل. وكان يهتف بسقوط الانجليز فى الميدان أمام المركز، وتردد جموع الفلاحين الهتاف وراءه فى حماسة كالهدير، وفجأة خرج من المركز أثنا عشر جنديا انجليزيا حموا ظهورهم فى حائطه، ونصبوا مدافعهم الرشاشة واستقبلوا المتظاهرين بسيل من الرصاص راح ضحيته مايقرب من ١٥٠ شهيدا فى طليعتهم البيطار، وقد رأيته وهو يجرى وقد استقرت الرصاصات فى جسده ليلقى بنفسه فى بحر مويس لتبرد النار التى أحرقت جسده، وصنع كثير من المصابين مثل صنيعه، وعلمت بعد ذلك أن تيار بحر مويس حمل بعض الجثث حتى وصل بها الى القناطر التسع فى الزقازيق.

وظل أهل المركز وقراه يتحدثون عن هذه المجزرة مدة طويلة، وأذكر أن أهل قريتنا قرروا أن يخرجوا جميعا بفؤوسهم لتدمير سكة حديد الحكومة التى تحمل القوات البريطانية الى جميع أنحاء البلاد لقمع الثورة، غير أن رسولا من قبل محمد عثمان باشا أباظة جاءهم من بلدة «الربعماية» يخبرهم أن الباشا لايوافق على خروجهم لتحطيم السكة الحديد ويحذرهم من مغبة هذا العمل، وكم كان غيظى عندما رأيت رجال القرية يستمعون لهذه النصيحة ويعودون الى منازلهم وحقولهم. وأن كانوا قد نفسوا عن غضبهم بعد ذلك ببضعة أيام عندما حل موعد السوق الذى كان يقام فى «التلين» كل ثلاثاء، فحطموا السوق تحطيما، وحمل كل منهم مااستطاع حمله من قطع الحديد والخشب التى تخلفت من هدمه، وتعرضت قريتنا والقرى المجاورة بهذا السبب لحملة بوليسية انتقامية استمرت بضعة أيام.

أستاذان أدين لهما

وفى سنة ١٩٢١ نجحت فى امتحان الشهادة الابتدائية نجاحا عاديا، ولما كانت الزقازيق عاصمة مديريتنا لم تنشأ بها مدرسة ثانوية بعد، فقد ألحقنى أبى بالقسم الداخلى بمدرسة طنطا الثانوية.

ورأيتنى بذلك أنتقل من جحيم مدرسة الالفى الى جنة مدرسة طنطا حيث الأمن وعدم الضرب ونظافة الحياة ونظامها وراحتها، فبدأت مواهبى المكبوتة تتفتح، ولم ألبث أن أصبحت الأول فى



فصلى، ثم الأول على السنة الأولى كلها، وحافظت على السبق طول مرحلة الدراسة الثانوية، وحصلت على البكالوريا من القسم الأدبى عام ١٩٢٥، وكان ترتيبى الثانى عشر على القطر كله رغم أنى فصلت فترة غير قصيرة فى أواخر العام بسبب تزعمى للطلبة فى الاضراب والمظاهرات ضد الانجليز وحكومة زيور التى خلفت حكومة سعد زغلول أثر مقتل السردار.

وكانت نتائج امتحاناتى فى المرحلة الثانوية تنشر فى أسرتنا وكفرنا كله، فأعتقد الجميع أنى موهوب وأن المجد ينتظرنى، وصدقت هذا الزعم، وكان لترديده على أذنى أكبر الأثر فى ملء نفسى بالثقة والاعتزاز وحفزى على بذل المزيد من الجهد للتفوق، وقد لفت ذلك الى أنظار بعض خيار المدرسين فى مدرسة طنطا الثانوية، وبخاصة الشيخان السباعى بيومى، وأحمد هاشم عطية، اللذان كانا يدرسان لى اللغة العربية وآدابها، وأصبحا بعد ذلك أستاذين بكلية دار العلوم. وأذكر أن هذين الأستاذين الفاضلين تبرعا لى ولزميلى على حافظ بهنسى (الاستاذ الآن بكلية آداب جامعة الاسكندرية) بدروس خصوصية فى الأدب العربى، خصصاها ليقرأ معنا صفحات من الأدب العربى القديم مثل «العقد الفريد»، و«الكامل»، فأحببت الأدب منذ ذلك الحين، واستقر فى نفسى أنه الوسيلة السليمة لتهذيب النفس والذكاء، وأخذت أدخر كل ماأستطيع من مال لأشترى أمهات الكتب العربية القديمة، وبدأت بما قرأته على غلاف «الكامل» المبرد، وهو قول أحد شيوخ الأدب أن أمهاته أربعة هى: «الأغانى» للأصفهانى، و«الكامل» للمبرد، و«الأمالى» لابى على القالى، والعقد الفريد لابن عبد ربه، فأقتنيتها جميعا وأنا فى أواخر المرحلة الثانوية.

وفى السنة الثالثة أحسست بضعفى فى اللغة الانجليزية، فانتهزت فرصة زرت فيها القاهرة،

واشتريت من مكتبه أجنبية فى شارع قصر النيل عددا من الكتب الانجليزية، من بينها مجموعة أعمال شكسبير، ومازلت محتفظا بها الى اليوم، وكتاب آخر فى الانشاء الانجليزى، وأذكر أنى بحثت فى القاموس عن آلاف الكلمات الواردة فيه وحفظتها فى العطلة الصيفية مع الجمل التى وردت فيها. وكان لذلك أثره فى تقويتى فى اللغة الانجليزية، حتى حصلت فيها فى امتحان البكالوريا على درجة أكبر من درجتى فى اللغة العربية.

ذو الرمة

ومن حسن الحظ أن افتتحت الجامعة المصرية فى نفس العام الذى حصلت فيه على البكالوريا، فألتحقت بكلية الحقوق لاتخرج وكيلا للنيابة كأولئك الوكلاء الذين كانوا يحضرون الى كفرنا بين الحين والآخر فتهتز لحضورهم القرية كلها ويجرى اليهم الخفر والمشايخ بل والعمدة نفسه.
واستطاع أستاذى الدكتور طه حسين أن يقنعنى بالالتحاق بكلية الآداب قسم اللغة العربية بالاضافة الى دراستى للحقوق. وكذلك أعجب الأستاذ «هو ستليه» أستاذ علم الاجتماع باجتهادى فى مادته، فعرض على أن ألتحق بقسم الاجتماع بدلا من قسم الأدب العربى واللغات السامية، فلما رفضت عرض على أن أجمع بين القسمين فقبلت أيضا.

• وجاء ترتيبى فى السنة التحضرية الأول مكررا، مع الاستاذ محمود محمد محمود، على طلبة الآداب والحقوق معا. وظللت أمتحن فى كل عام فى قسم اللغة العربية وقسم الاجتماع بكلية الآداب وفى كلية الحقوق، وكان ترتيبى الأول فى قسم اللغة العربية، ومن الخمسة الأوائل فى الدراستين الآخرين.

وحصلت على ليسانس الآداب سنة ١٩٢٩، وكان ترتيبى الأول لان مدة الدراسة بها كانت أربع سنوات، وبقيت لى سنة خامسة بكلية الحقوق. ووقع اختيار كلية الآداب على عضوا ببعثتها الى جامعة السوربون بفرنسا ، ولحسن الحظ قررت الكلية أن تستبقينا سنة ندرس فيها اللغة الفرنسية قبل سفرنا ، فاستعطت أن أكمل خلالها دراستى للحقوق وحصلت على الليسانس سنة ١٩٣٠، وجاء ترتيبى بين الأوائل، واستدعيت بالفعل لتحقيق أمل الطفولة وأصبح وكيلا للنيابة، ولكنى بعد تردد فضلت السفر فى البعثة الى باريس على التعيين وكيلا للنيابة فى أحد الدساكر.

وفى الكشف الطبى سقطت فى النظر، وكانت البعثة تلغى، لولا أن تدخل أستاذى الدكتور طه حسين، فذهب بنفسه لمقابلة المرحوم محمد حلمى عيسى وزير المعارف وقتذاك، وقرأ عليه فقرات من بحث كنت كتبته عن الشاعر الأموى «ذى الرمة» وأعجب الوزير بالبحث، فقال له الدكتور طه حسين إن كاتب هذا البحث هو الذى أسقطوه فى الكشف الطبى، وكأنه سيعمل

خفيرا. وكتب حلمى عيسى مذكرة قدمها لمجلس الوزراء الذى وافق على أعفائى من الكشف الطبى، وبدأت أتهيأ للسفر.

وأذكر أن أبى أعطانى ثلاثة جنيهات ذهبية لاستعين بها وقت الحاجة، وصحبنى الى الشيخ جودة ابراهيم شيخ الطريقة النقشبندية فأعطانى منديلا بنفسجيا ظللت محتفظا به فى حقائبى الى أن عدت من باريس، أما جنيهات أبى الذهبية فقد أنفقتها فى أحدى ساعات «الزنقة» ، وما كان أكثرها فى باريس.

كان الهدف من بعثنى فى باريس الحصول على ليسانس من السوربون فى الآداب واللغات الليونانية القديمة واللاتينية والفرنسية و المقارن، مع حضور محاضرات المستشرقين وتحضير دكتوراه فى الأدب العربى مع أحدهم.

وقد نفذت الجزء الاول فى تسع سنوات من عام ١٩٣٠ الى ١٩٣٩، ولكننى لم أقدم الدكتوراه لأن الجو السياسى كان قد اكفهر فى أوربا عقب فشل مفاوضات تشمبر لن المشهورة مع هتلر، وأحسسنا أن الحرب قائمة لامحالة، ففضلت العودة الى مصر دون أن اكتب رسالة الدكتوراه، وقدمتها بعد ذلك فى الجامعة المصرية، وأن كنت قد حصلت من السوربون بالاضافة الى الليسانس، على دبلوم فى القانون والاقتصاد السياسى والتشريع المالى، بعد دراسة مفيدة جدا لمذاهب الاقتصاد وفلسفته والنظم الضريبية والتشريع المالى، كان لها أكبر الآثر فى تكوينى الثقافى، كماكنت أحضر محاضرات الفلسفة والتاريخ والاجتماع وعلم النفس بالاضافة الى البرنامج المقررة.

مسط باريس

تريد أن أحدثك بتفصيل أكثر عن فترة دراستى فى فرنسا. أن هذه السنوات هى التى كونتنى عقليا وعاطفيا وانسانيا.. وباريس مدينة بالغة الخطورة، فيها الجد والصرامة، وفيها المغريات المهلكة، وقد أخذت من الاثنين بطرف. والغريب أن المغريات أفادتنى كثيرا من الناحية العاطفية والثقافية لانها مكنتنى من الاختلاط بدهماء الفن والأدب فى مونبرناس والحى اللاتينى، وفى علب الليل حيث الأحاديث التلقائية والاعترافات الصادقة فى ساعة الحظ، ولمس نفوس البشر عن قرب عارية صريحة غير مقنعة ولامتوارية.

وجبت باريس كلها متنقلابين أحيائها الشعبية والارستقراطية كنا فى باريس نحيا حياة «جافروش» الطفل الخالد فى رواية هوجو الكبير «البؤساء».. وعندما تنفد نقودنا فى أواخر الشهر لانهتم بذلك كثيرا، فكنت أعرف فى أزقة الحى اللاتينى مطاعم صغيرة تشبه المسامط فى

القاهرة، وكان لى صديق ألمانى، كنا نلتقى فى تلك الأيام العجاف أمام قهوة «كابولاد» فى مواجهة حديقة لوكسمبرج، فنذهب معا الى المسمط حيث يشترى كل منا ببضعة فرنكات قطعة كبيرة من اللحم المسلوق، ثم نشترى الخبز من المخبز ونذهب الى حديقة لوكسمبرج ونجلس على أحد مقاعدها ونلتهم طعامنا بلذة لاتعدلها لذة مليونير على مائدة فاخرة.

وحين يتقدم الشهر أكثر كنا تضطر الى مزيد من التواضع فنقنع بالقهوة مضافا اليها اللبن وقطعتين من الكعك المعروف باسم «الكرواسان» ، وكانت تكاليف الوجبة من هذا النوع لاتزيد على مايساوى قرشين ونصف قرش.

كنت فى باريس أحاول الا ألتقى باخوانى المصريين الا فى حالات الضرورة، وأختلط طوال الوقت بالفرنسيين وغيرهم من الأجانب المقيمين فى باريس تجنبا لمواصلة الحديث باللغة العربية، حتى لاحظت بعد السنة الاولى من أقامتى فى باريس أنى لم أعد أفكر باللغة العربية، بل انتقلت الى التفكير باللغة الفرنسية، ويخيل الى أن تغيير لغة التفكير الى لغة أكثر تحديدا ودقة وأقل ميوعة قد غير منهج تفكيرى كله، بالرغم من أن تفكيرى منذ دراستى الجامعية فى مصر كان يمتاز بالدقة والوضوح والنفور من الشقشقة اللفظية أو افتعال الغموض، وربما كان للمزاوجه بين دراسة القانون والأدب أثر فعال فى تكوين هذا المنهج الفكرى فى نفسى، فالقانون يقوم أساسا على الدقة ومناقشة الفروق الدقيقة لمعانى المفردات ذاتها، وترتيب أحكام كبيرة على تلك المفارقات باعتبار مايترتب على ذلك من نتائج عملية خطيرة قد تؤدى بحياة شخص أو بمائة. وهذا الجزاء المادى الصارم للميوعة فى التفكير القانونى هو الذى يكاد يحيل نفسه القانون الى مايشبه العلوم الرياضية الدقيقة، فى حين يتسع الأدب الكثير من الميوعة والاحتمالات والمفارقات دون جزاء محسوس بمثل هذا الخلل أو البلبة فى التفكير.

ومع كل هذا فمن المؤكد أن تغيير لغة التفكير- لالغة الكلام فحسب- هى التى كونت النقلة الكبيرة فى منهج تفكيرى العام، بل وأحساسى أيضا، فاللغة هى ضابط الأحساس كماهى ضابط الفكر، والانسان لايعى أحساسه ولا يتبينه الا اذا استطاع أن يسكنه اللفظ المحدد الدال.

وقد ساعد على ذلك أن منهج دراسة الأدب فى السوربون هو الآخر لايقوم على المحاضرات النظرية أو الاخبارية عن تاريخ الأدب والأدباء، بل يقوم كله على مايسمونه بتفسير النصوص فكان منهج ليسانس اللغة الفرنسية مثلا يقوم على تفسير الأساتذة لنصوص مختارة من أعلام هذا الادب فى عصوره المتتابعة، وحول كل نص كانت تبتلور دراسة الكاتب كله وأسلوبه الخاص ووجهة نظرة فى الحياة مع المقارنة بخصائص الكتاب الآخرين.

وفى كل هذا مايوجه منهج النقد نفسه نحو الدقة والارتكاز على مايشبه الحقائق المادية

الملموسة المتركزة فى النص ذاته. وكان تفسير نص لأحد أعلام الأدب يغرينا نحن الطلبة بالبحث عن المؤلفات الأخرى لنفس الكاتب وقراءتها ومحاولة تفسيرها وفهمها على أساس المنهج الذى استخدمه أستاذنا.

فأذكر مثلا أن نقطة انطلاقى نحو أدب جوستاف فلوبير كانت شرح أستاذنا لافاصيصة الثلاثة المعروفة باسم «ثلاث أفاصيص»، وبالرغم من أنها أفاصيص قصيرة فان أستاذنا استطاع أن يلمح فيها خصائص فلوبير العامة التى تزخر بها رواياته الكبيرة وبخاصة «مدام بوفارى» التى يجمع أساتذة الأدب فى فرنسا على أنها أروع قصة فى الأدب الفرنسى، بل وربما كانت أروع وأحسن قصة فى العالم بشهادة أساتذة الآداب الأوربية الاخرى وبخاصة أساتذة الأدب الانجليزى ونقاده.

ومما لاشك فيه أيضا أن جو الحرية الفكرية الواسعة المنتشر فى سماء باريس وأرضها كان له أثر فعال فى تفتيح نوافذ النفس على كافة الآفاق، فضلا عن أننى لم أنتصر على القراءة بل أحسست أن فى المشاهدة منبعا للمعرفة لايقل أهمية عن القراءة إن لم يفقها أحيانا. ولذلك لم أكن أمكث فى باريس بعد انتهاء العام الدراسى، بل كنت أغادرها للتنقل إما أرجاء فرنسا وإما فى الدول الأوربية الاخرى، وكان للمشاهدة وقع السحر فى نفسى، فمازلت أذكر مثلا كيف تحول وصف فلوبير لكنيسة مدينة «روان» فى إحدى قصصه الى حقائق حية نابضة موحية عندما زرت تلك الكنيسة، وشاهدت القصص الدينية التى نقشت على نوافذها لتحكى قصة القديس «سان جوليان» وعندما وصلت الى الدار الريفية المتواضعة التى اعتزل فيها فلوبير الى جوار «روان» فى شمال فرنسا مدة خمس سنوات ليكتب فيها روايته الخالدة «مدام بوفارى» خيل الى أننى أمام معبد رهيب.

جزيرة الآلهة!

وبعد أن فرغت من دراسة اللغة اليونانية القديمة وآدابها سنة ١٩٣٦، أحسست برغبة عارمه فى زيارة بلاد اليونان للبحث عن الآماكن التى ورد ذكرها فيما قرأت من التراث اليونانى القديم، وكان لى زميل فى هذه الدراسة اسمه «جاك تريليه»، فاتفقنا على أن نقوم معا برحلة الى بلاد اليونان وجزرها المتناثرة فى بحر إيجه وجزيرة صقلية باعتبارها جزءا من بلاد الأغريق القديمة، وسافرنا بالفعل رغم اعتراض مدير البعثة فى باريس على سفرى، لانه كان يظن الأمر مجرد نزوة سياحية مع أن هذه الرحلة هى التى ثبتت فى ذهنى جميع ماعرفته عن التراث اليونانى القديم الذى يكون أضخم معجزة بشرية ، فأذكر مثلا أننى عندما زرت الاكروبول فى أثينا وبقايا المعابد التى لاتزال قائمة فوق هذه الربوة، خيل الى أننى أرى مواكب ديونيزوس ومسابقات التمثيل المسرحى، وأننى ألمح على البعد ربات الفنون التسع فوق قمة الهليكون.

وفى ضواحى أثينا رحت أبحث مع صديقى عن أكاديمية افلاطون التى كان تلاميذه يتلقون فيها عنه المعرفة والفلسفة، ثم ليسيه أرسطو ومماشيها التى كان يسير فيها ومن حوله تلاميذه

ليناقش معهم أعرض مسائل الفلسفة والمنطق والأخلاق والسياسة وكافة فروع المعرفة . وبالرغم من أننى لم أعثر الا على بعض الحجارة المتناثرة فى مكان الاكاديمية ومكان الليسية الا أن قراءاتى السابقة حركت خيالى، فتصورت الأكاديمية والليسيه قائمتين ووسط كل منهما فيلسوفها الجليل أفلاطون أو أرسطو. وعند ضاحية كولونا المجاورة لاثينا أخذت أبحث عن الغاية المقدسة التى لجأ اليها أوديب بعد أن هزمه القدر ففقأ عينة وهام على وجهه فى الارض حتى انتهى به المسير الى تلك الغابة وبالرغم من أنى لم أجد هناك الا شجرة زيتون واحدة فانى أحسست كأنى اجوب خلال غابة كثيفة من أشجار الزيتون هى الغاية لجأ اليها أوديب.

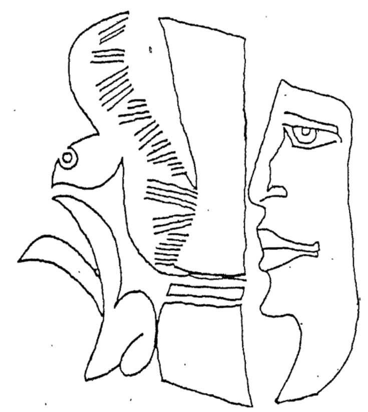
وفى بحر ايجة أخذنا نتنقل فى زوارق صغيرة من جزيرة تيلوس البالغة الصغر، لم نجد أحدا فوق أرضها غير حارس الآثار وأرض الجزيرة كلها مغطاة ببقايا المعابد القديمة، وبخاصة معابد اله الفنون الخالد «أبوللو».. فى وحدة هذه الجزيرة ووسط أنقاضها تشربنا الروح الهليتية كلها، وهى روح تمتاز بالصفاء وهدوء القلب وحرارة الفكر وانفعاله، لأن اليونانى القديم كان يحس بعقله ويدرك بقلبه، ففى عقله حرارة العاطفة وفى قلبة ضوء العقل.

بيت الراعى

عدت من هذه الرحلة التى تفوق فى أهميتها قراءة ألف كتاب لاقاجأ بمدير البعثة وقد أوقف مرتبى لاننى خالفت رأيه، وعلمت كذلك أنه كتب الى الجامعة يطلب فصلى من البعثة.

ولحسن الحظ كنت قد وفقت الى مالفت نحوى نظر الحكومة القائمة وقتذاك ثم نظر مدير الجامعة المرحوم أحمد لطفى السيد، فقد كتبت عدة مقالات نشرتها فى الصحف الفرنسية أنبه فيها الفرنسيين الى أن معارضة حكومتهم فى إلغاء الامتيازات الأجنبية فى مصر ستجعلهم يخسرون وضعهم فى مصر وحب أهلها لهم، ورد على وكيل وزارة الخارجية الفرنسية، وكان يرأس الوفدالفرنسى فى مفاوضات مونترو، فعقبت على ماكتب واستمر الامر بيننا سجالا حتى ثاب الفرنسيون الى رشدهم وسلموا بمالم يكن منه بدوهو إلغاء الامتيازات الاجنبية. وبالطبع تابعت السفارة المصرية هذه المساجلة الهامة وأبلغتها الى وزارة الخارجية فى القاهرة.

وحدث أن مر الوفد المصرى للمفاوضات بباريس عائدا من لندن عقب توقيع معاهدة سنة ١٩٣٦، وكان يضم الرئيس السابق مصطفى النحاس، والمرحوم مكرم عبيد وزير المالية، وعلى الشمسى، فذهبت الى الفندق الذى نزلوا فيه، وقابلت الشمسى وشرحت له المأزق المالى الذى وجدت نفسى فيه دون مرتب، فدهش الرجل وقادنى الى مكرم عبيد وأخبره بماحدث وأبدى استهجانه لتصرف مدير البعثة، فما كان من وزير المالية الا أن أخرج ورقة بيضاء من جيبه وكتب عليها أمرا



بصرف مرتبى فورا، وبذلك انحلت الازمة بصفة مؤقتة، وأن بقيت مع ذلك مهددا بالفصل من البعثة فيما لو استجاب مدير الجامعة لطلب مدير البعثة، ولكنى لحسن الحظ كنت قد نجحت فى كسب ثقة مدير الجامعة، لان الدكتور طه حسين جاء الى باريس فى الاجازة الصيفية التى تلت أول سنة لى فى فرنسا، وكنت قد نجحت بما يشبه المعجزة فى ليسانس الأدب الفرنسى التحريرى بعد عام واحد، طلب منى أن أحقق أمنية قديمة لمدير الجامعة أحمد لطفى السيد، وهى أن يترجم أحد المصريين الذين درسوا الأدب الفرنسى و أتقنوا لغته، قصيدة عويصة للشاعر، ألفريد دى فينى» ، وهى قصيدة «بيت الراعى» التى تجمع بين عمق التفكير الفلسفى وشطحات الروح الرومانسية المجنحة، فترجمتها وأهديت الترجمة الى أحمد لطفى السيد، فراقته وأرسلها الى مجلة «الرسالة» فنشرت فى عدديها الأول والثانى.

ومن المؤكد أن هذه الحادثة الصغيرة كان لها أثرها فى عدم استجابة مدير الجامعة لطلب مدير البعثة بفصلي منها، فبقيت فيها وواصلت دراساتي، وأن كنت قد عدلت عن دراسة النحو المقارن للغات الكلاسيكية، وفضلت أن ألتحق بمعهد الأصوات الشهير بباريس حيث درست أصوات اللغة دراسة معملية، وقمت ببحث عام عن موسيقى الشعر العربى، وأوزانه مسجلة ومقاسة بالكيموجراف، وهو آلة تسجيل الأصوات الحساسة وحساب الذبذبات الصوتية، وكم التفاعيل والايقاع وعمليات التعويض التى لاتظهر الا عند التقطيع الصامت التفاعيل الى فواصل وأوتاد مجموعة ومفروقة وما اليها.

وكتبت فى ذلك رسالة بالفرنسية أثبت فيها تسجيلاتى لأربعة بحور عربية كبيرة هى:

الطويل والكامل والوافر والرجز، واستخلصت من هذه الدراسة نتائج كبيرة عن موسيقى الشعر العربى وعلله وزحافاته ومايحدث عند إنشاده، ولسوء الحظ لم أستطع نشر هذا البحث الهام حتى الآن، وإن كنت قد أرسلته فى نهاية الامر للدكتور حسن عون بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية التى أنشأت معملا للاصوات، لعل هذا المعمل يقوم بنشر هذه الرسالة مع تصوير التسجيلات الصوتية العديدة الموجودة بها، كما أهديت هذا المعمل مجموعة كبيرة من كتب الدراسات اللغوية النادرة اشتريتها من فرنسا ومن مختلف عواصم أوربا فى أثناء رحلاتى الصيفية اليها.

العودة والزواج

عدت لى مصر فى يوليو سنة ١٩٣٩، وكان المرحوم أحمد أمين قد أصبح عميدا لكلية الآداب، ولم أكن قد حصلت على الدكتوراه فى الادب العربى، فرفض الدكتور طه حسين أن أدرس فى قسم اللغة العربية، ورفض قسم اللغات القديمة أن أدرس به لاننى درستها على المنهج الفرنسى ورئيس القسم الجليزى يدرسها بالمنهج الانجليزى، أما رئيس قسم اللغة الفرنسية فقال أن لديه من الاساتذة الفرنسيين مايكفيه وزيادة، وهكذا وجدتنى ضائعا ضياع اليتيم فى مأدبة اللئام، ولم يجد الدكتور أحمد أمين أمامه سوى أربع ساعات خالية طلب منى أن أدرس فيها الترجمة من الانجليزية الى العربية بالرغم من أنى عائد من فرنسا لامن انجلترا. وفى السنة الدراسية التالية (١٩٤١/٤٠) تمكن العميد من أن يحصل لى على بضع ساعات ترجمة من الفرنسية فى قسم اللغة الفرنسية.

ثم افتتحت كلية الآداب المعهد العالى للصحافة فدرست فيه الترجمة من الفرنسية، واللغة الفرنسية وآدابها، حتى اذا كان عام ١٩٤٢ وتقرر إنشاء جامعة الاسكندرية اتخذ مديرها وقتذاك الدكتور طه حسين قرارا بتعيينى بها أنا وزملائى العائدين من فرنسا دون دكتوراه.

وكنت قد تزوجت سنة ١٩٤١ ملك عبد العزيز وكانت وقتئذ طالبة بالسنة الثالثة بقسم اللغة العربية؟ ورزقنا بتوأمين، وحصلت «ملك» فىَ العام التالى على الليسانس وبذلك استطعنا الانتقال الى الاسكندرية.

النقد المنهجى

وحمدت الله على بعدى عن جامعة القاهرة لأن العلاقة بينى وبين أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها كانت قد ساءت بسبب تقرير كتبته عن منهج دراسة اللغة والأدب فى جامعتنا، وانتقدت فيه الأساليب البالية التى كانت مستخدمة وقتئذ، وقدمت نسخة من التقرير الى مدير الجامعة

وأخرى الى مدير كلية الأداب وطالبت فى هذا التقرير بانشاء معمل للأصوات وقلب مناهج التدريس رأسا على عقب، وأحال العميد تقريرى الى رئيس قسم اللغة العربية وكان وقتها المرحوم عبد الوهاب عزام. وذات يوم التقيت به فى الممر المؤدى للقسم، وتجرأت وسألته عن رأيه فى التقرير فأجاب قائلا:

- تقرير إيه ياعم، انت جاى تعلمنا ازاى ندرس، أمال احنا هنا بنعمل ايه؟

وكان هذا كل ماعرفته عن ذلك التقرير ومصيره.

وكان الدكتور أحمد أمين فى تلك الفترة يلح على فى أن أجتهد فى كتابه رسالة الدكتوراه وأن أفرغ منها بأسرع ما أستطيع لتصحيح وضعى فى الجامعة، وكان مدفوعا فى ذلك بعدالة القاضى ونزاهة العالم وعطف الاستاذ المحب لتلميذه، واقترح على موضوع «تيارات النقد العربى فى القرن الرابع الهجرى» فوافقت على الفور، وقام الدكتور أحمد أمين بإجراءات التسجيل والإشراف على هذا البحث، وتفرغت أنا للعمل الجاد فانتهيت من كتابه الرسالة فى مدة تسعة أشهر، وهى نفسها كتابى الكبير الذى أعيد طبعه عدة مرات، وأصبح مرجعا جامعيا من المراجع الأساسية لدارسى الأدب، والعربى خاصة فى جامعاتنا العربية كلها، ويكاد يكون الموجع الوحيد فى هذا الحقل البكر واسمه الحالى «النقد المنهجى عند العرب».

صدام مع الجامعة

ويظهر أن تحضيرى الدكتوراه باشراف الدكتور أحمد أمين قد أسخط على استاذى الدكتور طه حسين ،فأعلن أكثر من مرة انه لن يعترف بهذه الدكتوراه، ورفض أن يشترك فى اللجنة التى ناقشتنى فى الرسالة.

غير أنى وجدت فى رعاية الدكتور أحمد أمين لى بعض ماعوضنى عن إعراض الدكتور طه حسين عنى،فقد عرض على أحمد أمين لتفريج أزمتى المالية بعد أن زادت أعبائى، أن أترجم الى العربية كتاب «دفاع عن الأدب» لجورج ديهامل الذى نشرته لجنة التأليف والترجمة والنشر، كما ضمنى الى عضوية هذه اللجنة، وترجمت لها كتابا آخر هو «من الحكيم القديم الى المواطن الحديث، وهو كتاب بالغ النفع والعمق ألفه أربعة من كبار أساتذة السربون وتحدث كل واحد منهم عن المثل الاعلى الذى ساد العالم المتحضر فى فترة من فترات التاريخ.

وكلفنى أستاذى أحمد أمين كذلك بترجمة كتاب ثالث بناء على اقتراح من مستشار الادارة الثقافية بجامعة الدول العربية وكان وقتها الأستاذ ساطع الحصرى، فترجمته وهو كتاب «تاريخ إعلان حقوق الانسان» للفيلسوف الفرنسى التقدمى «البيرباييه»، وفى نفس الوقت كان أحمد

أمين طيب الله ثراه قد فتح أمامي باب الكتابة في مجلة «الثقافة» التي كانت تصدرها وقتئذ لجنة التأليف والترجمة والنشر وكان يرأس تحريرها. فبذلت أقصى جهد ممكن استجابة لهذا العطف الأبوي الكريم وكتبت سلسلتين من المقالات، الاولى بعنوان «نماذج بشرية»، والاخوى بعنواه «في الميزان الجديد»...

وبالرغم من أن مكافأة هذه المقالات كانت زهيدة لاتتجاوز جنيها ونصف جنيه للمقال، فانها أسهمت في حل الكثير من المشاكل المادية، كما بهت اسمي العام عند جمهرة القراء ولفتت الى الانظار بشكل واضح كان له أكبر الآثر في مستقبلي بعد ذلك.

ويبدو أن كل ذلك قد زاد من حنق أستاذي طه حسين علي، فبعد أن حصلت على الدكتوراه سنة ١٩٤٣ من جامعة القاهرة بمرتبة الشرف الممتازة، تقدمت اليه بوصفة مديرا لجامعة الاسكندرية التي أعمل بها بطلب ترقيتي الى وظيفة مدرس «أ» من الدرجة الرابعة، فاذا به يرفض طلبي ويحتد في رفضه بصورة دفعتني الى التفكير الجدي في الاستقالة من الجامعة رغم أني كنت قد ارتحت الى التدريس في كلية الآداب التي عهدت الى بتدريس الأدب العربي والنقد القديم والحديث، بل والعروض أيضا، وكنت قد أهتديت في أثناء تحضيري للرسالة التي أعددتها في معمل الصوتيات بباريس الى أساس حديث لتدريس العروض، فأخذت أزن بحور الشعر العربي المختلفة على أساس من المقاطع لاعلى أساس الحروف الساكنة والمتحركة كما قال الخليل بن أحمد. ولاحظت أن هذه الطريقة قد يسرت فهم العروض على طلبتي، وكان من بينهم عدد غير قليل من النابهين أذكر منهم الدكتور محمد عاطف سلام والدكتور محمد زكي العشماوي الأستاذين الآن بكلية الآداب بالاسكندرية، والمرحوم الدكتور محمود السعران الذي كان أول دفعته، وكان اتجاهه واضحا نحو الدراسات اللغوية في حين كان زميلاه يغلب عليهما الاتجاه الى دراسة الأدب ونقده.

حدثت هذه الأزمة بيني وبين جامعة الاسكندرية عام ١٩٤٤ في منتصف العام الدراسي ولم أكن قد أكملت بها عامين بعد، فبدأت أبحث لنفسي عن عمل آخر قبل أن يحتدم الصدام بيني وبين جامعة الاسكندرية وعلى رأسها أستاذي الدكتور طه حسين، ولم ألبث أن قدمت استقالتي بالفعل.

وكنت منذ تأزمت الأمور بيني وبين الدكتور طه حسين قد بدأت أبحث لنفسي عن عمل آخر تمهيدا للاستقالة من جامعة الاسكندرية. وتصادف أن ألتقيت في مقهى «التريانو» بالاسكندرية بالمرحوم أنطون الجميل رئيس تحرير «الأهرام»، وقدمني اليه أحد الزملاء ، وانطلق الرجل يثني على مواهبي الأدبية وثقافتي الواسعة وأسلوبي العربي الرصين ، فانتهزت الفرصة لاسأله عما اذا كان من الممكن أن يجد لي عملا «بالأهرام» فرحب بذلك وعرض على وظيفة رئيس قسم الاخبار

بالجريدة، فقبلت على الفور ووعدنى أنطون الجميل أن يوافينى بقرار التعيين فى القاهرة، ولكن انتظارى طال دون جدوى، ويخيل الى أنه عرض هذا الاقتراح على مجلس تحرير الجريدة وكان به وقتئذ مصطفى أمين. وقد أوجئتُ بعد عدة سنوات بمصطفى أمين يقول أننى حاقد عليه لانه عارَض فى مجيئ الى «الاهرام» والحقيقة أنى لم أعرف هذه الحقيقة الا من قوله هو. ومن غرائب الأمور أن على أمين حينما كان سكرتيرا لأمين عثمان وزير المالية فى إحدى وزارات الوفد عمل كل جهده لتعطيل تسوية معاشى بعد استقالتى من الحكومة وعملى بالصحافة.

وكنت قبل ذلك قد انتدبت لتدريس مادة الترجمة الفرنسية فى كلية التجارة بجامعة الاسكندرية، حيث تعرفت بالدكتور سيد أبو النجا، الذى كان مدرسا بها، ثم مالبث أن استقال من الجامعة ليعمل مديرا لجريدة «المصرى» فكان هو الواسطة بينى وبين المرحوم محمود أبو الفتح الذى رحب بعملى فى جريدته، وعينت بالفعل مديرا لتحريرها على أن أباشر عمل رئيس التحرير الى أن يتخلى لى محمود أبو الفتح عن هذا المنصب رسميا بعد ذلك.

التشريع والضمير الانسانى

ونجحت فى هذا العمل الجديد نجاحا واضحا رغم المقاومات العنيفة التى وجدتها داخل الجريدة من بعض العاملين فيها اذ اعتبرونى دخيلا على الصحافة، وحدث أن كانت هناك قضية كبيرة معروضة على القضاء بسبب اعتناق أحد كبار الأثرياء الاقباط للدين الأسلامى لكى يطلق زوجته ، فطعنت الزوجة إسلامه بقصد التحايل على طلاقها، ووكلت عنها المحامى الكبير عزيز خانكى.
ولم يكتف عزيز خانكى بالأبحاث والمذكرات التى قدمها المحكمة، بل نشر فى جريدة الأهرام «مقالا خطيرا» يطالب فيه بإصدار تشريع يحرم تغيير الدين، وأثارنى هذا المقال فكتبت ردا عليه أستنكر فيه أن يمتد التشريع الى ضمير الانسان فيفرض عليه التزام دين معين، لأن نطاق الضمير لايجوز للمشرع أن يقتحمه. ولكن محمود أبو الفتح رفض نشر المقال فى «المصرى».
فأخذت المقال وذهبت على الفور الى جريدة «الأهرام» حيث قابلت أنطون الجميل وطلبت منه أن يتفضل بنشر ردى فى نفس المكان الذى نشرت فيه مقالة عزيز خانكى، فرحب أنطون الجميل ونشر المقال بالفعل.

وفى الصباح فوجئت بمندوب من الجريدة يخبرنى أن محمود أبو الفتح يطلب منى أن ألزم البيت حتى يدرس الموقف بعد خروجى على شروط العقد المبرم بينى وبين الجريدة، وبنشرى مقالا فى الجريدة المنافسة لها.
وجاءتنى بعد ذلك رسل تخبرنى أن محمود أبو الفتح قد يصفح عنى اذا اعتذرت له ووعدت بألا أعود الى فعلتى،ولكنى رفضت وقلت لهم أن محمود أبو الفتح لم يشترنى ولم يشتر قلمى ولافكرى، ومادام قد رفض نشر مقالى فى جريدته فمن حقى كمواطن، بل كانسان ، أن أنشر

رأيى حيث أستطيع، ولكنه لم يقبل قولى، ولم ألبث أن تلقيت منه خطابا بفصلى من الجريدة لمخالفتى لاوامره، ولم يكن قد مضى على بدء عملى فى الجريدة أكثر من ثلاثة أشهر.

ومررت حينئذ بأزمة عاتية، اذ ظللت متعطلا أكثر من أربعة أشهر، لامورد لى الابضعة دريهمات معدودة كنت أكسبها فى كتابة بعض المقالات فى مجلة كـ«الرسالة» و«الثقافة» ، ومن تدريس بعض المحاضرات بمعهد التمثيل الذى افتتح مسائيا عام ١٩٤٤.

الاوراق الصفراء

فى ذلك الوقت صدرت جريدة «أخبار اليوم» وأعلنت سياستها فى مناصرة الملك ضد الوفد الممثل وقتذاك للشعب.

وأخذت تنشر سلسلة من المقالات الصاخبة بعنوان: «كيف ساءت العلاقات بين الوفد والسراى» تشنع فيها على الوفد وتشيد بالملك الصالح والعامل الاول، والتقى الاول وتسرف فى مناصرة الملك المتآمر مع الانجليز. وكانت حكومة الوفد قد أقليت سنة ١٩٤٤، وحلت محلها حكومة الأقليات من للسعديين وحزب الكتلة، وكان السعديين مجلة صغيرة اسمها «بلادى» يصدرها محمود سمهان ابن أحد كبار أثرياء الهيئة السعدية، وكنت أعرفه منذ إقامته معنا فى باريس بعض الوقت، فأغريته بنشر مقال فى مجلته ردا وتسفيها لما تنشره «أخبار اليوم» وأسميته «الأوراق الصفراء»..

ولسبب لا أعرفه حتى اليوم نشر محمود سمهان المقال كافتتاحية لمجلته، فكان بمثابة قنبلة انفجرت فى الوسط السياسى كله، فاستدعى الحزب السعدى محمود سمهان وأنبه تأنيبا شديدا، ولولا مكانة والده فى الحزب لتعرض لما هو أكثر من التأنيب، وفى الوقت نفسه رضى الوفد المصرى ورئيسه عن المقال رضاء شديدا واعتبروا كتابته ضد «أخبار اليوم» وضد السراى جرأة لامثيل لها تصل الى حد الفدائية، وكان للحزب فى ذلك الوقت جريدة أخرى ميتة تصدر مسائية باسم «الوفد المصرى»، ففوجئت ذات يوم بمكالمة تليفونية من الاستاذ حامد طلبه صقر صاحب امتياز هذه الجريدة ، يطلب منى مقابلته فى مكتبه، فذهبت اليه حيث عرض على رياسة تحرير هذه الجريدة مقابل مرتب يزيد على ماكنت أتقاضاه من جريدة «المصرى». ففرحت طبعا وقبلت،عملى كرئيس لتحرير هذه الجريدة ابتداء من فبراير ١٩٤٥.

وفى الوقت نفسه كنت قد عهدت الى الاستاذ المحامى زهير جرانة، برفع دعوى على جريدة «المصرى» وصاحبها محمود أبو الفتح مطالبا بتعويض قدره خمسة آلاف جنيه وقد ظلت هذه القضية منظورة فى المحاكم مايقرب من خمس سنوات، حكم لى بعدها بالتعويض المطلوب، الذى اتخذته بعد ذلك متكالى فى أزمات الحياة الى يومنا هذا.



منشور ثورى

أما جريدة «الوفد المصرى» فكنت أكاد أحررها بأكملها بمفردى، ثم جمعت حولى عددا من الشبان النابهين قبلوا العمل كسكرتيرين لى، مثل الاساتذة، أحمد رشدى صالح، وسعد لبيب، وأنور كامل، ومصطفى منيب وكان قسم الترجمة فى الجريدة يضم الاساتذة عبد الحميد الحديدى وأبو سيف يوسف، وابراهيم توار، ورسلان البنبى.. وغيرهم.. ومالبثت هذه الجريدة أن أصبحت مركزا لحركة تقدمية داخل حزب الوفد نفسه رغم معارضة باشواته، فقد حولتها الى مايشبه المنشور اليومى الثورى، ووصلت فيها بالمعارضة السياسية الصلبة الى أبعد الحدود، وجعلت منها سوط عذاب على الانجليز والسراى وأذنابهما من الاقليات التى لم يكن لها هم سوى التربص للحكم ومغانمه..

ونشرت عندئذ سلسلة من «البروايز» كلفت باعدادها الاستاذ مصطفى منيب، الذى اعتمد فى كتابتها على تقرير سنوى كانت تصدره الجاليات الأجنبية فى مصر باللغة الفرنسية بعنوان «حولية الشركات»، ويتضمن ملخصات لميزانيات الشركات، والمرتبات التى يتقاضاها أعضاء مجالس الادارات، فقمنا باستخراج المكافآت التى كان يتقاضاها كل باشا من الباشوات من الشركات العديدة التى يعمل فى إدارتها. وقد ذهلنا حين رأينا بعضهم، من أمثال حافظ عفيفى، وحسين سرى، يبلغ مجموع مكافآت كل منهم مايزيد على المائة ألف جنيه سنويا من مجالس عشرات الشركات، وكل يوم كنا ننشر إسم واحد من هولاء الباشوات ثم قائمة بالشركات التى يعمل عضوا بمجالس اداراتها، وأمام كل شركة مقدار المكافآة التى يتقاضاها منها، ثم مجموع هذه

المكافآت، ونكتفى بعد ذلك بالتساؤل عن العمل والجهد الذى يبذله كل منهم فى هذه الشركات مع أنه لايمكن أن يمر عليها كلها حتى مجرد مرور ولو مرة كل أسبوع..

الحملة البوبرية

ولكنى بالرغم من ذلك، وبالرغم من عدم مهاجمتى لباشوات الوفد، فقد أحسست بحركة تذمر ضدى بين الجناح الاقطاعى اليمينى فى الحزب، فى الوقت الذى أصبحت فيه الجريدة مكان تجمع لما عرف وقتئذ بالطليعة الوفدية والشباب الوفدى التقدمى الذى يبدو أنه كان يضم عددا من الشيوعيين، ولكننى على أية حال لم يكن لى فى يوم من الأيام اتصال بالحزب الشيوعى ومنظماته. واذا كنت وضعت بين شعارات جريدة «الوفد المصرى» التى كانت تنشر تحت عنوانها كل يوم شعار «العدالة الاجتماعية»، فقد كنت مدفوعا فى ذلك بنزعة إصلاحية خالصة كانت تدعونى الى مناصرة العدل بين المواطنين وتقريب المسافة بين الثراء الفاحش والفقر المدقع الذى كانت تتردى فيه الملايين.

كل ذلك سبب الى متاعب كثيرة وأشعل نار حرب خفية ضدى فى جناح الباشوات الاقطاعيين المسيطرين على الحزب آنذاك. وعلمت أخيرا أن بعض هولاء الباشوات كان يحرض الشبان الوفديين على الانفضاض من حولى، بل ومحاربتى، فى الوقت الذى كنت أحمل فيه مسئولية المعارضة كلها، وذهبت بسبب كتاباتى الى الحبس الاحتياطى مايقرب من عشرين مرة فيما بين عامى ١٩٤٥، ١٩٤٦، حتى كانت الحملة البربرية التى شنها إسماعيل صدقى فى يوليو سنة ١٩٤٦ باسم محاربة الشيوعية، اذ أغلق ذات مساء ١٢ جريدة ومجلة، وأطلق رجال البوليس فى ظلام تلك الليلة ليلقوا القبض على مائتين من الكتاب والصحفيين كنت من بينهم.

وكان من الصحف التى أغلقها صدقى جريدة «الوفد المصرى»، ومجلة البعث الاسبوعية التى كنت قد أصدرتها منذ ستة أشهر بما ادخرته من مرتبى وكنت أحررها مع عدد من الكتاب الشبان، كنت أدفع لهم أجورا زهيدة، وعاوننى فى تحريرها المرحوم الدكتور محمود عزمى بمقالات أسبوعية فى السياسة الدولية، وكنت بعد أن أجمع موادها أحملها بنفسى الى مطبعة «الرغائب» فى شارع محمد على، حيث أسهر الليل كله حتى تجمع المقالات، وأصححها، ثم تطبع المجلة، وأسلمها بنفسى للباعة والمتعهدين، ثم أمر بعد ذلك فى شوارع القاهرة على التوزيع، كل ذلك دون أن أنال أى قسط من النوم أو الراحة.

وفى تلك الليلة المشئومة فاجأنى البوليس فى بيتى بلورياته وعساكره وضباطه فأزعجوا زوجتى وأطفالى أزعاجا شديدا، ثم ساقونى معهم الى المحافظة رغم أنهم لم يجدوا فى منزلى أى كتاب أو ورقة تشير الى أنى شيوعى من قريب أو بعيد

محاولة للرشوة

كان ذلك مساء يوم جمعه، وفى صباح السبت ظهرت جريدة «أخبار اليوم» وقد كتبت «مانشيت» فى صدرها بالحروف الحمراء الكبيرة يقول: «القبض على الدكتور محمد مندور الواسطة بين الوفد والكومنترن».

وأحدث هذا العدد من «أخبار اليوم» ضغطا شديدا ضدى من جانب البوليس السياسى والنيابة، أحسست بثقله داخل الزنزانة التى وضعت فيها رهن التحقيق مدة ٤٦ يوما، أى معظم أيام الصيف فى يوليو وأغسطس.

والواقع أنه لم يلق القبض على الا بعد أن رفضت «الرشوة» التى حاولها معى إسماعيل صدقى، اذ أرسل الى ذات صباح وزير ماليته المرحوم عبد الرحمن البيلى، ليخبرنى بلسان الملك ورئيس الوزراء أن معاهدة «صدقى- بيفن» ستوقع، أردت أم لم أرد، وأنه لاجدوى من معارضتى، وأنه من الخير لى أن أريح وأستريح بأن أقبل منصب سفير فى سويسرا، فأجبته بأنى أفضل الانتحار على مثل هذه الخيانة الوطنية

وانصرف عبد الرحمن البيلى ليأتى البوليس ويقبض على، ثم يشن على «أخبار اليوم» حملتها التى رفعت بسببها دعوى عليها باعتبار أن مانشرته يعتبر قذفا صريحا فى حقى. وفى أثناء نظر القضية طلب رئيس المحكمة إسماعيل صدقى- وكان قد خرج من الحكم- ليدلى بشهادته، فقال إسماعيل صدقى أن المباحث كانت قد رفعت اليه تقريرا يفيد أننى أعمل وسيطا بين الوفد والكومنترن، أى الشيوعية الدولية، ولكنه تبين بعد ذلك أن هذا التقرير لم يكن صحيحا، كما اعترف بأنه هو الذى أرسل بهذا الخبر الى «أخبار اليوم».

وعلى ذلك فقد حكمت المحكمة بادانة «أخبار اليوم» وبغرامة على صاحبها، وبتعويض مدنى لى قدره ألفا جنيه، خفض فى الاستئناف الى خمسمائة، وأشادت المحكمة بوطنيتى وإخلاصى ودفاعى الصادق عن بلادى وحريتها، ومعارضتى الشريفة لمعاهدة «صدقى- بيفن».

«صوت الأمة»

وبالرغم من كل هذه الأهوال التى تعرضت لها، فاننى لاأستطيع الا أن أثنى على وطنية شعبنا بمختلف طوائفة، فقد كان جميع أبناء الشعب الشرفاء متضامنين معى فيما أحسست، بما فى ذلك رجال البوليس أنفسهم الذين حرصوا على أن يوفروا لى فى السجن أكبر قسط من الراحة

معرضين أنفسهم بذلك للأخطار، فكانوا يحملون لى الغداء والصحف من الخارج، بل لقد مكنونى من كتابة مقالات ضد صدقى والسراى والانجليز من داخل السجن، وحملوها للجريدة فنشرتها، مما كاد يطيح بصواب الحكومة الظالمة القائمةوقتذاك، وتسبب ذلك فى نقل بعض رجال البوليس وتشريد بعضهم الآخر.

ورغم ذلك كله فقد خانتنى قيادة الوفد بتحريض من جماعة الباشوات وأعضاء الجناح اليمينى فى الحزب، الذين رأوا فى قلمى خطرا يهددهم ويهدد ثرواتهم الضخمة، فقبل الوفد أن يتعهد لحكومة صدقى بعدم إسناد رياسة التحرير لى فى مقابل أن تعطيهم الحكومة رخصة جريدة جديدة أسموها «صوت الأمة»..

ولكن الأمور مالبثت أن حلت نفسها بنفسها، اذ استطاع الشعب أن يسقط حكومة إسماعيل صدقى. وأن يوقف مفاوضاته مع الانجليز، ويرفض المعاهدة التى كان يريد أن يبرمها مع «بيفن» والتى كانت تقضى بدفاع مشترك أبدى بين مصر وانجلترا يخفى بين طياته تبعية أبدية من مصر لانجلترا، واستمرار قناة السويس تحت النفوذ الانجليزى، وإلزامنا بدخول الحرب كلما أرادت انجلترا، وبالجملة استمرار الاستعمار الانجليزى لبلادنا أبد السنين، فى حين أن معاهدة سنة١٩٣٦ كانت موقوتة بعشرين سنة.

وبسقوط وزارة صدقى أمكن أن أتولى تلقائيا رياسة تحرير «صوت الامة» وأواصل فيها كفاحى ضد الاستعمار والاستبداد واحتكار رأس المال الأجنبى والوطنى لكل ثروات بلادنا.

مجلس النواب

ولكن تلك الأزمة، وتلك الخيانة التى واجهتنى داخل حزب الوفد، نبهتنى الى ضرورة الاعتماد على نفسى، والاستقلال بحياتى المادية عن الحزب والمسيطرين عليه، فقررت فى أوائل عام ١٩٤٨ أن أقيد نفسى فى نقابة المحامين، وأن أنتفع بدراستى للقانون فى مزاولة المحاماة. وكان اسمى قد انتشر فى جميع انحاء البلاد، وملأ جميع الاسماع، مما يسر لى العمل بالمحاماة، فازدهر المكتب الذى افتتحته، وكان يأتيتى الموكلون من أقصى الصعيد وأقصى شمال الدلتا فى القضايا الجنائية الكبيرة، وبلغت وقتئذ مبلغا كبيرا من الرخاء المادى رغم حرصى الشديد على شرف مهنة المحاماة.

وواصلت فى نفس الوقت الكتابة والاشراف على تحرير جريدة «صوت الأمة» حتى هزمنا حكومات الاقليات هزيمة مطلقة، فاضطر الملك الى التسليم بضرورة إجراء انتخابات جديد تشرف عليها حكومة محايدة برياسة حسين سرى، وتولى الدكتور محمد هاشم وزارة الداخلية التى أجرت

الانتخابات بنزاهة، وطلبت من الوفد ترشيحى لدائرة السكاكينى.

وجرت الانتخابات وفزت فيها فوزا ساحقا ودخلت البرلمان عضوا فيه لأول وآخر مرة عام ١٩٥٠ ولم أعلم الا فى هذا العام (١٩٦٤) أن حكومة الوفد كانت قد أعدت مذكرة لتعيينى وكيلا لوزارة الشئون الاجتماعية مع وزيرها الدكتور أحمد حسين، ولكن أحدا لم يفاتحنى فى ذلك. ولو فاتحونى لكل من المؤكد أن أرفض مفضلا الاستمرار فى تمثيل الشعب بمجلس النواب، والاستمرار فى عملى الصحفى، وعملى المستقل الناجح فى المحاماه، وأن كان القدر قد اعترض سبيلى لسوء الحظ.

فتح الجمجمة

فلم يكد يمضى عام ١٩٥٠ على عضويتى فى مجلس النواب، وعملى المتواصل داخله كرئيس للجنة التعليم، وعضو فيا اللجنة المالية، ومقرر لميزانية وزارة المعارف حتى فوجئت بمرض داهم تبينتة من الضعف الذى أحسسته فى إحدى عينى. وبعد أن عرضت نفسى على أكبر أطباء العيون فى القاهرة، نصحنى الدكتور عبد الحميد عطيه بعمل أشعة على الغدة النخامية بأسفل المخ، وصورت هذه الغدة فتبين أن بها ورما طارئا أحدث ضغطا على عصب ابصار عينى اليسرى، فأصابه بالضمور، وبعد مشاورات بين الاطباء قرروا سفرى الى لندن لفتح الجمجمة، وازالة هذا الورم حتى لا أفقد بصرى كله.

وفى لندن مكثت فى المستشفى القومى بضعة أيام للتحضير للعملية وذات صباح وضع طبيب حقنه فى شريان ذراعى غبت على اثرها عن وعى، فلما أفقت سألت الممرضة الرحيمة عن موعد العملية، فاذا بها تخبرنى أن العملية قد أجريت بالفعل وأنى قد مكثت غائبا عن الوعى أسبوعا كاملا، التأم خلاله عظم جمجمتى بل وجلد رأسى ايضا، وتحسست رأسى فلم أجد غير هذه الفجوة الصغيرة التى لاتزال موجودة الى اليوم من أثر نشر الجمجمة.

ونقلت بعد أسبوع الى قسم الأشعة بمستشفى الجامعة حيث عولجت بالاشعة شهرا كاملا.

حين عدت الى مصر عام ١٩٥١ بعد انتهاء العلاج فى لندن، وجدت أن الخبر الذى نشرته جريدة «أخبار اليوم» قبل سفرى عن إصابتى بالعمى، و رقد أحدث أثره السيئ فى مكتب المحاماه، فقل إقبال الموكلين ظنا منهم أنى أصبت بالعمى فعلا فأقبلت على عملى فى مجلس النواب أبذل فيه ما استطعت من جهد سواء فى اللجان أو فى الجلسات والمناقشات السياسية، حتى استطعنا أن أصدر قرارا بالغاء معاهدة ١٩٣٦ من جانب مصر وحدها، وأن نعلن حرب العصابات على الجيش البريطانى المعسكر فى منطقة القناة، ولكن الانجليز والسراى دبروا بعد ذلك حريق القاهرة فى يناير ١٩٥٢ لاسقاط الحكومة وحل البرلمان، وتحقق لهم ما أرادوا، تغلبت

على البلاد خلال بضعة أشهر عدة وزارات من صنع السراى، حتى رحم الله الشعب بقيام ثورة ٢٣ يوليو التى وضعت حدا لسيطرة الانجليز والسراى معا على مصير البلاد.

مدرس بالفطرة

وطوال هذه الفترة، ومنذ تركت الجامعة فى أبريل سنة ١٩٤٤، لم أستطع أن أغالب جاذبية الثقافة والتدريس، فقد ظللت منتدبا بمعهد الصحافة ثم بقسم الصحافة بجامعة القاهرة منذ إنشائها، لتدريس مادة التحرير الصحفى والنقد الأدبى بفروعه ورحبت بانتدابى للتدريس بمعهد التمثيل منذ إنشائه حتى عينت فى أكتوبر ١٩٥٩ أستاذا دائما ورئيسا لقسم الأدب الدرامى فيه، وذلك بعد أن تحول الى معهد نهارى.

وفى إحدى السنين أخذت كراسة محاضرات من أحد الطلبة ونشرتها فى كتاب هو المعروف الآن باسم «فى الأدب والنقد».

ولما كان عملى فى معهد التمثيل يهدد بحصر اهتماماتى الأدبية فى مجالات النقد والأدب الدراميين، فقد رحبت كذلك بدعوة الاستاذ ساطع الحصرى لإلقاء محاضرات فى المعهد العالى للدراسات العربية الذى أنشئ عام ١٩٥٣ تابعا لجامعة الدول العربية. ولما كانت لوائح هذا المعهد تقضى بأن يكتب الأساتذة والمحاضرون محاضراتهم ويقدموها لعميد المعهد لينشرها على نفقة المعهد فى كتب فقد خرجت من تدريسى فى هذا المعهد، منذ عام ١٩٥٣ حتى الآن دون انقطاع بمجموعة كبيرة من الكتب عن أدبنا المعاصر الذى تخصص فيه المعهد، باعتبار أن مجال عمله هو العالم العربى بنواحيه المختلفة، التشريعية والاقتصادية والأدبية واللغوية. وهذه المجموعة من الكتب هى التى عوضتنى عما كنت أستطيع أنتاجه لو بقيت فى الجامعة.

والواقع أن مستوى التدريس فى هذا المعهد يفوق مستواه فى كليات الجامعة المناظرة، باعتباره معهدا يفوق مستواه فى كليات الجامعة المناظرة، باعتباره معهدا للدراسات العليا.
فطلبته ممن أتموا المرحلة الجامعية وهو يمنحهم دبلوما بعد دراسة عامين فى كل قسم، ثم درجة ماجستير عن رسالة علمية يكتبها كل طالب فى مجال تخصصه، وهو بكل هذا يعتبر معهدا جامعيا ممتازا.

أما مجموعة الكتب التى خرجت بها من تدريسى بهذا المعهد فهى:
- أبراهيم عبد القادر المازنى
- خليل مطران
- إسماعيل صبرى

- ولى الدين يكن
- مسرح شوقى.
- مسرحيات عزيز أباظة.
- المسرح النثرى (يشمل التعريف بمسرحيات كل من: ابراهيم رموى، فرح انطون، محمد تيمور، انطون يزبك).
- مسرح توفيق الحكيم. (وهو الجزء الثانى من «المسرح النثرى»).
- الشعر المصرى بعد شوقى (فى ثلاثة أجزاء: الاول عن مدرسة الديوان- والثانى عن جماعة أبوللو واتجاهات الشعر الجديد).
- الادب وفنونه (عن فنون الشعر المختلفة، وفن النقد، وفن المسرحية، وقد تناولتها من حيث أسسها الفنية المميزة مع استعراض تاريخى واستاطيقى لنشأة كل فن).

وصدر لى كتابان آخران غير هذه مجموعة وهما «قضايا جديدة فى أدبنا الحديث، و«النقد والنقاد المعاصرون»، كما ترجمت عدة كتب من بينها «مدام بوفارى «لجوستاف فلوبير، وقد صدرت فى مجموعة «مطبوعات كتابى»، و«نزوات ماريان» و«ليالى موسية» وقد صدرتا عن الدار القومية، فضلا عما راجعته من كتب ومسرحيات.

وفى عام ١٩٥٤ أغلقت مكتب المحاماة، وانصرفت الى التدريس والتأليف والكتابة فى الصحافة.. فكتبت فى جريدة «الجمهورية» منذ انشائها، وفصلت منها عدة مرات ثم أعدت. فهل بقى بعد ذلك كله ماتريد أن تسأل فيه؟

حين وصل الدكتور مندور الى هذا الجزء من حديثه، كنا قد أمضينا ثلاث جلسات، بل ثلاث سهرات طويلة، هو يملى وأنا أكتب، لانكاد نتوقف الا لنشعل سجائرنا أو لنحتسى فنجانا من القهوة أو الشاى، وقد أسعدنى إقباله على الإملاء بهذه الحماسة والانطلاق، وأحسست أنه لايدلى بحديث صحفى، وانما يأتمننى على وثيقة تاريخية هامه، فهو لم يرو قصة حياته وحدها، وانما أرخ فى الوقت نفسه لفترة هامة من تاريخنا السياسى والثقافى، وكان ذلك أمرا طبيعيا بالنسبة لرجل ارتبطت حياته بحياة بلادة فترة طويلة من الزمن على مثل هذا النحو الرائع الخصيب..

والحقيقة أنه أجاب أثناء ذلك على كثير من الاسئلة التى كنت أريد أن أسألها، لذلك فقد حرصت على الا أقاطعه الا فى القليل النادر مستوضحا بعض ماغمض على من جوانب حياته وكفاحه، ورغم ذلك فقد بقيت فى جعبتى أسئلة كثيرة لم أتردد فى إلقائها عليه«ولم يتردد فى الاجابة عليها، وهاكم الاسئلة والاجوبة لعلها تسهم فى إكمال اللوحة العريضة التى رسمها الدكتور مندور لحياته وثقافته وانتاجه وأفكاره..

أليست لك محاولات فى الكتابة الفنية بالاضافة الى تراثك المعروف فى النقد والدراسات الأدبية؟

- لى محاولات بدائية فى قول الشعر فى أوائل المرحلة الجامعية، أذكر منها هذين البيتين الغزليين:

« احسان » كم كابدت فيك مصائبا
لم يلقها فى المغرمين خلافى
كم طفت « شبرا » علنى بك ألتقى
والبرد قاس والرياح سواف »

وكان غزلا صادقا فى فتاة أحببتها بالفعل فى ذلك الحين: وكانت تلميذه فى مدرسة أجنبية، وذات يوم القت الى بورقة رسمت فيها دائرة وكتبت فيها باللغة الانجليزية «حبى لك مثل هذه الدائرة لاينتهى».

وأطلعت ابن عمى على الرسالة وكان مهندسا فما كان منه الا أن قال:
«بس اوعى البنت رخره تكون دايرة».
فأيقظتنى هذه النكته الواقعية القاسية من ذلك الحب الافلاطونى العظيم

يشجعنى حديثك هذا على أن أسألك عن علاقتك العاطفية قبل الزواج؟

- فى الكفر كنت أستلطف الفتيات الريفيات، ولكنى لم أكن أجرؤ على التحدث اليهن أبدا، وبعد ذلك شغلتنى الدراسة الجادة والمذاكرة المستمرة عن إنشاء أى علامة عاطفية فكانت حياتى «من الغيط للبيت» كما يقولون فى بلدنا..

أذكر أنك كتبت قصة لأحد الأفلام السينمائية؟

- نعم ، كانت فى الاصل قصة قصيرة نشرتها مجلة «الثقافة» بعنوان «الخطيئة» وهى قصة تاريخية عن الفترة المسيحية فى روما، وتدور حول امرأة بدأت عاهرة وانتهت قديسة، وحين عاد المخرج السينمائى بهاء الدين شرف من الخارج بعد أن درس فن الاخراج هناك، قرأ القصة وأعجبته، فاتصل بى، وطلب منى أن أمميها وأغذيها بالأحداث، ففعلت، ثم عملوا لها سيناريو و«عكوا» فيها وأفقدوها مضمونها الانسانى العميق الذى يدور حول انتقال الانسان من حالة الدعارة الى القداسة، فكأن الدعارة كانت بمثابة نار مطهرة، وعالجوا هذه الفكرة علاجا مسرحيا سطحيا، وظهر الفيلم باسم «إلهام» فاذا به فيلم عادى لابأس به، ولكنه أقل مما كنت أرجو بكثير.

ولماذا لم تحاول كتابة قصص أخرى غير هذه القصة اليتيمة؟

- شغلنى النقد ولم أجد لدى الاستعداد للخلق الفنى والحقيقة أن الفترة الأولى من حياتى

كانت فترة قاسية من الناحية المادية.. من اليد الى الفم، فكنت أضطر الى حصد القمح عشيا لاوفى التزاماتى، ولعل هذا ما صرفنى عن كتبا به أعمال فنية كالقصص والمسرحيات. ثم تخصصت بعد ذلك فى النقد ولم أرد أن مارس كل المهن ولا أنفوق فى أى منها.

الشعر المهموس

ما المراحل المختلفة التى مررت بها كناقد أدبى؟

- لقد مررت بثلاث مراحل: الاولى تتمثل فى المنهج الجمالى فى النقد، وكنت أركز فيها على القيم الجمالية فى النص الأدبى وفى الشعر بصفة خاصة لأنه الفن الأدبى الذى يعتبر أكثر جمالية من أى فن أدبى آخر، حيث يصب فى هذا الفن أو ذاك مضمونا انسانيا معينا قد يرضى عنه الناقد وقد لايرضى، أما الشعر فمن الممكن أن يعتبر فنا جماليا خالصا، والجمال له أكبر قيمة فيه..

وهذا الاتجاه واضح فى مجموعة مقالاتى الاولى التى نشرتها فى «الثقافة» و«الرسالة» ثم جمعتها بعد ذلك فى كتابى «فى الميزان الجديد»، حيث فصلت رأيى فيما أسميته «بالشعر المهموس»، وفى القيم الجمالية فى الشعر، وهذه النظرة الجمالية متغلغلة كذلك فى الرسالة التى كتبتها للدكتوراه عن «التيارات النقدية عند العرب فى القرن الرابع الهجرى»، وهى التى أصبحت الآن كتاب «النقد المنهجى عند العرب» وقد رأيت أن أضم اليه فى طبعته الخامسة كتاب «منهج البحث فى اللغة والادب» الذى ترجمته عن أكبر علماء اللغات فى عصرنا الحديث، وهو العالم الفرنسى «جورج مايبه»، وعن أكبر أساتذة ونقاد الأدب الفرنسى وهو الأستاذ «جوستاف لانسون»، وذلك لكى أضع بين يدى القارىء والدارس العربى حصيلة منهج التاريخ للأدب ونقده عند العرب والغربيين جنباً إلى جنب، وكذلك الأمر بالنسبة للدراسات اللغوية ومنهجها لكى يستطيع القارىء أن يوازن ويقارن ويستمكل دراسته مستفيدا من تجارب الغربيين إلى جوار تجارب أسلافنا العرب.

والمرحلة الثانية التى مررت بها كناقد هى منهج النقد الوصفى التحليلى، وهو المنهج الذى صدرت عنه فى الثلاثة عشر كتابا التى ألفتها لمعهد الدراسات العربية العليا، فقد التزمت فيها أسلوبا علمياً محايداً يهدف إلى الوصف والتحليل والتعريف والتقييف أكثر مما يهدف إلى التوجيه.

النقد الأيديولوجى.

وتأتى بعد ذلك المرحلة الثالثة، وهى مرحلة النقد الأيديولوجى، وهو يقوم على منهج يحدد

وظيفة اجتماعية محددة للأدب والفن، ويصدر الناقد فى نقده عن عقيدة، أو على الأصح عن هذا المنهج الفكرى والفنى الذى يعتنقه.

وقد دفعت إلى اعتقاد هذا المنهج نتيجة لاهتمامى بالقضايا العامة وبالنواحى السياسية والاجتماعية فى حياتنا، ثم لإيمانى بالفلسفة الاشتراكية، وازدياد إيمانى بها كلما ازددت معرفة بواقع مجتمعنا أثناء عملى فى الصحافة والمحاماة والبرلمان، وبحكم نشأتى الريفية واستمرار صلتى الوثيقة بالريف وأهلة، وطبقات شعبنا الكادحة المظلومة.

. وما القيم التى حافظت عليها خلال هذه المراحل الثلاث؟

- حافظت على القيم الانسانية العامة والقيم الجمالية، ولكن المسألة أصبحت مسألة موازنة بين مختلف القيم. فأغفال القيم الجمالية يخرج الأدب عن طبيعته كأدب، ولكننى اهتممت بالمضمون إلى جوار القيم الجمالية، وأحيانا أعطى المضمون أولوية فى التقييم، وقد ظهر هذا الاتجاه فى كثير من مقالاتى، وإن كنت لسوء الحظ لم أجمع من كل هذه المقالات المتناثرة التى تعد بالمئات إلا ذلك العدد الذى نشرته فى كتاب «قضايا جديدة فى أدبنا المعاصر»، وأرجو أن أتمكن من نشر ولو مختارات من المقالات التى تمثل هذه المرحلة الهامة من حياتى كناقد.

. كيف ترى الصلة بين الأدب والسياسة، وهل ترى أن للأدب وظيفة سياسية؟.

- للأدب وظيفة سياسية، ولكنه لايؤديها بأسلوب مباشر وإلا انقلب إلى مجرد دعاية سياسية. فوظيفة الأدب فى التطوير السياسى أن يستخلص القيم التى تكمن خلف مظاهر التطور المادى والاجتماعى للحياة، وهو بكشفه عن هذه القيم الكامنة يحيلها إلى قوة إيجابية فعالة تدفع نحو مزيد من التطور فى نفس الاتجاه.

ومعنى هذا أن الأدب انعكاس لواقع الحياة وتطورها، ولكنه ليس انعكاسا سلبياً، بل انعكاساً إيجابياً، فهو يرتد ثانية إلى تلك الحياة ليحث خطأها، ويدفعها نحو مزيد من التطور والتقدم، وبذلك يأخذ من الحياة، ثم يعطيها أكثر مما أخذ. وهذا هو المفهوم الديالكتيكى للفلسفة للاشتراكية، الذى يعتقد أن التطور المادى للحياة هو الذى يطور الفكر فى حين أن الفكر لايمهد لهذا التطور ولايسبقه، فهو يضع الفكر فى موضع الذنب لا الرأس، بينما المفهوم الديالكيتكى يجعل الفكر قوة فعالة نحو التطور والتقدم لامجرد انعكاس آلى لذلك التطور.

- للأدب وظيفة سياسية، ولكنه لايؤديها بأسلوب مباشر وإلا انقلب الى مجرد دعاية سياسية. فوظيفة الأدب فى التطوير السياسى أن يستخلص القيم المحركة التى تكمن خلف مظاهر التطور المادى والاجتماعى للحياة، وهو بكشفة عن هذه القيم الكامنه يحيلها الى قوة إيجابية فعالة تدفع نحو مزيد من التطور فى نفس الاتجاه.

ومعنى هذا أن الأدب انعكاس لواقع الحياة وتطورها ، ولكنه ليس انعكاسا سلبيا ، بل انعكاسا ايجابيا ، فهو يرتد ثانيه الى تلك الحياة ليحث خطاها ، ويدفعها نحو مزيد من التطور والتقدم، وبذلك يأخذ من الحياة، ثم يعطيها أكثر مما أخذ. وهذا هو المفهوم الديالكتيكى للفلسفة الاشتراكية بالنسبة للأدب، وهو يختلف عن المفهوم الميكانيكى للاشتراكية، الذى يعتقد أن التطور المادى للحياة هو الذى يطور الفكر فى حين أن الفكر لايمهد لهذا التطور ولايسبقه، فهو يضع الفكر فى موضع الذنب لا الرأس، بينما المفهوم الديالكتيكى يجعل الفكرة قوة فعالة نحو التطور والتقدم لامجرد انعكاس آلى لذلك التطور.

الى أي حد وفق أدبنا المعاصر فى تحقيق هذا الدور السياسى فى حياتنا؟

لاشك أن الاتجاه النقدى فى الأدب بفنونه المختلفة كان له أثر كبير فى نشر الوعى بضرورة التغيير وارادة التغيير فى مجتمعنا ، ولكن الأدب لم يقم بدوره بعد فى مرحلة للبناء التى بدأناها كما قام بدوره فى مرحلة التمهيد للهدم الذى تم فى أعمده المجتمع القديم الفاسدة.

وأنا ألتمس العذر للأدب فى ذلك، لأن مرحلة البناء بعد الهدم لم تتبلور بعد فى قيم أخلاقية واجتماعية جديدة تدعو الى الثقة والاطمئنان بالدرجة الكافية، بحيث يمكن أن يتحول الأدب تلقائيا من الواقعية النقدية الى الواقعية البناءة، أى الواقعية التى لاتبحث فقط عن مواطن الضعف والفساد ، بل تبحث أيضا عن مواضع الثقة والتفاؤل، وتبعث الاطمئنان فى قدرتها على النهوض بعبء البناء بأسلم أسلوب وأسرع وقت وأضمن نجاح، والبناء كما هو معلوم أشق وأطول مدى من الهدم والتقويض

افلاطون الشاعر

. من النقاد الذين تتلمذت عليهم أو تأثرت بهم، سواء من العرب أم الأجانب، وما أهم ما أفدته من كل منهم؟

- من العرب القدماء أعجبت وتأثرت بابن سلام الجمحى، والآمدى صاحب «الموازنة بين الطائيين» ، وعبد العزيز الجرمانى فى «الوساطة بين المتنبى وخصومة». وهؤلاء النقاد الثلاثة أعتبرهم أعمدة النقد الجمالى السليم فى تراثنا النقدى كله. كما تأثرت بعبد القاهر الجرجانى فى اهتمامه البالغ بنقد أساليب التعبير اللغوى وتراكيبه، وفى رأيى أنه اهتدى إلى علمى التراكيب والأساليب بمفهومها الأوربى الحديث.

ومن المحدثين أخذت عن طه حسين تذوق النصوص الشعرية بعد إجادة فهمها باعتبار أن الحكم على الشىء فرع من تصوره، وتأثرت بالعقاد فى اهتمامه بالنواحى الفكرية أى المضمون الإنسانى للعمل الأدبى الفنى. وتأثرت بميخائيل نعيمه فى كتابه «الغربال» من حيث الفطنة إلى الحاجات النفسية التى يشبعها الأدب، كحاجتنا إلى الموسيقى وإلى التعبير عن الذات وإلى القيم

الجمالية من اللغة.

وإن كان تأثرى الأكبر فى الحقيقة هو بأساتذة السوربون، وبالنقاد الغربيين، وبخاصة الفرنسيون منهم، وكذلك بعلماء الجمال والنفس الفرنسيين من أمثال البير بايبه، وبلوك، وشارل لالو، ثم كبير أساتذة الأدب فى فرنسا جوستاف لانسون، الذى وأن لم أتتلمذ عليه وهو حى، إلا أنى تتلمذت وتأثرت بمؤلفاته، وبخاصة كتابه الدسم العميق عن تاريخ الآداب الفرنسية، ومقاله عن منهج البحث فى الأدب.

ومن الصعب أن يحصى الإنسان مصادر تأثره فى الثقافة والآداب الأوربية، فأنا قد تأثرت إنسانياً عميقاً بالاغريق القدماء وتقديسهم للجمال، حتى رحت وأنا شاب أسائل عما إذا كان الأثينيون قد قاتلوا أهل طروادة عشر سنوات كاملة، ذلك القتال المرير الذى تمحض عن ملحمتى «هو ميروس» بسبب اختطاف «باريس» أمير طروادة للحسناء «هيلانة» باعتبارها امرأة، أم أن هيلانة كانت مجرد رمز للجمال، وأن القتال قد دار للاستحواذ على هذا الجمال أو فقده.

وكان لأفلاطون وقع السحر الشعرى فى نفسى، ومازلت أنظر لأفلاطون كشاعر أكثر منه فيلسوفا، وكنت فى سبابى أنفر من أرسطو وتفكيره العقلى الجاف، وأعتبر سيطرته على عقول البشر قرونا طويلة، وبخاصة خلال القرون الوسطى، نكبة تاريخية كبرى جمدت الفكر الإنسانى، وحولته إلى جدل وسفسطة واستغرق فى تفتيت الكليات و «التفعيص» فى جزئياتها. وقد عبرت عن هذا الرأى فى كتاب «النقد المنهجى»،وانتهت الى أن منطق أرسطو لايساعد على كشف حقائق جديدة، بل يكتفى بتعليم وسائل التعامل فى الحقائق المعروفة عن طريق الأقيسة والمقولات وما إليها، واستنتاج أحكام جزئية عن طريق القياس، أوعلى الأصح يساعد على الوصول إلى أحكام تطبيقية تفريعية على الحقائق المعروفة، ولايساعد على كشف حقائق جديدة.

وإنما أخذ الفكر الإنسانى يسترد قدرته على كشف حقائق جديدة بعد أن تحول، عن طريق بيكون الانجليزى وديكارت الفرنسى، من المنطق الشكلى لأرسطو إلى المنطق الاستقرائى الذى يعين على الكشف عن حقائق جديدة فى فهم الحياة والطبيعة، واستكناه قوانينهما والقوى الدافعة فيها، وطربت كذلك بعودة البشر إلى استلهام القلب والخيال والطبيعة بعودة الرومانسين إلى أفلاطون وتخليهم عن أرسطو والكلاسيكية التى تتلمذت عليه.

وكذلك اعتبرت «برجسون» استمراراً لمنهج الاستكناه الداخلى الذى أحس أننى كنت أصدر عنه فى المنهج الجمالى للنقد الذى آمنت به وطبقته فى مطلع حياتى..

معركة عنيفة مع العقاد

ما أهم المعارك الأدبية التى خضتها؟



- فى عام ١٩٤٢ وما تلاه خضت ثلاث معارك هامة.. الأولى معركة لغوية مع الأب أنستاس الكرملى حول «عشر ب» و «عثر على»، وهى معركة كبيرة رغم انطلاقها من نقطة صغيرة، فقد تطورت إلى إبحاث طويلة فى فقه اللغات المقارن، وكان الأب الكرملى على شىء من الدراية باللغة اليونانية القديمة ومنهج فقه اللغات الكلاسيكية، وكنت أنا عائداً حديثاً من أوربا والحقيبة مليئة بالدراسات اللغوية نتيجة لاهتمامى بها طوال السنوات التى قضيتها فى السوربون فى دراسة فقة اللغات القديمة واللغة الفرنسية، وكنت قد عدت من فرنسا بمكتبة كبيرة فى علم اللغات وعلم اللسان، وهى المكتبة التى أهديتها أخيراً لمكتبة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية، وكانت معلوماتى متطورة متمشية مع أحدث مكتشفات علم اللغة وفقهها، فكانت كفتى واضحة الرجحات مع هذا العالم الفاضل، وظلت هذه المعركة فى حدود الموضوعية الخالصة.

ولم أكد أفرغ من هذه المعركة اللغوية حتى ابتدأت المعركة الكبرى العنيفة مع الأستاذ عباس محمود العقاد. ابتدأت المعركة حول جزئيات مثل ما أكده الأستاذ العقاد فى كتابه «مطالعات فى الكتب والحياة» عند حديثه عن «رسالة الغفران» لأبى العلاء المعرى، من أنه لم يسبقه فى الرحلة إلى العالم الآخر غير «لوسيان» الشاعر الرومانى، فاندهشت لهذا التأكيد لأنى كنت أعلم علم اليقين أن تخيل الرحلة إلى العالم الآخر أقدم من لوسيان وكل شعراء روما، لأن الأساطير الأغريقية سبقت إلى وصف رحلة «أورفيوس» إلى العالم الآخر بحثاً عن زوجته الفقيدة، ثم وصف هوميروس لرحلة «أوليس» بطل ملحمة «الأوديس» إلى العالم الآخر أيضا، بل وعند الرماون أنفسهم سبق «فيرجيليوس» «لوسيان» فى وصف رحلة إلى العالم الآخر فى ملحمته

الشهيرة «الانيادة».

وكنت فى تلك الأيام أقوم ببحث عن أبى العلاء المعرى وفلسفته وشعره وتشاؤمه و «رسالة الغفران» بحكم عملى بالتدريس فى الجامعة، فعلقت على زعم للاستاذ العقاد وقلت أن فيه قصوراً لايبيح لكاتبه تعميقاً وتأكيداً كالذى زعمه، فهاج العقاد هياجاً شديداً، ورد فى «الرسالة» على مقالى مبديا دهشته من ظهور غلام يدعى «مندور» «غندور» يدعى العلم ويجرؤ على مناقضته..

واستمر السجال بيننا فترة من الوقت حتى تطور إلى مناقشتى لمنهج الأستاذ العقاد العام فى التفكير والكتابة، حيث أخذت عليه التأكيدات الجازمة المسرفة التى تحتاج إلى استقواء كامل قبل الجزم بها وأنا أعلم أن التفكير العلمى السليم يأبى التعميمات التى لابد أن يتسرب إليها الخطأ، لأن أحداً لايستطيع أن يزعم الإحاطة بكل شىء كما أوضحت أن منهج العقاد الفكرى منهج جدلى كثيراً ما ينهض على أقيسة فاسدة لمجرد اللجاجة فى الجدل ومحاولة الإفحام الإقناع.
ولضراوة ردود العقاد على، واستهانته بأمرى كناشىء لم يألف اسمه بعد، انسقت أنا الآخر إلى شىء من الوحشية فى النقاش، حتى كتبت رداً عنيفاً على الأستاذ العقاد بعنوان «جورجياس المصرى»

المنهج النفسى

وتطرقت الخصومة مع الأستاذ العقاد إلى جدل ومناقشات حول المنهج النقدى، حيث أخذت على العقاد ومدرسته أنهم يريدون أن ينزلوا بالأدب إلى مستوى الوثائق النفسية، فيصبح همهم كنقاد استخلاص العقد النفسيه للشاعر أو الأديب من إنتاجه الأدبى، وبذلك يتحول الناقد منهم إلى باحث نفسانى لاناقد أدبى له منهجه الخاص بعله اعتبار أن الأدب شىء قائم بذاته له منهجه الخاص، وفن جميل، ووعاء لقيم إنسانية وأخلاقية وأجتماعية تكتسب وجودها المستقل عن صاحبها.

وعندئذ دخل هذه الخصومة الأستاذ محمد خلف الله أحمد، وكيل جامعة عين شمس الآن، وكان وقتها مدرساً معى بقسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية. واستمرت المناقشات بينى وبينه حول المنهج النفسى والمنهج الجمالى عدة أشهر.
وأخذت هذه المناقشات تثور من وقت لآخر بينى وبين العقاد ومن ينهجون نهجه كالأستاذين سيد قطب وطاهر الجبلاوى وغيرهما ممن اعترضوا على اهتمامى بالشعر المهموس وتفضيلى لشعراء المهجر ولفت النظر إليهم على نحو مدو لاول مرة- فيما أحسب- فى تاريخنا الأدبى الحديث، وراح المهجبون بالأستاذ العقاد ينكرون على تفضيلى للمهجريين على شعرائنا العرب فى

المشرق رغم وجود أمثال الأستاذ العقاد بينهم وقد جمعت معظم هذه المقالات فى كتابى «فى الميزان الجديد».

معركة الشعر الجديد

شغلتنى المعارك السياسية الوطنية زمانا طويلا على نحو ماقصصت عليك، فلم أخض معركة أدبية كبيرة أخرى إلا عان ١٩٥٦، وكانت حول الشعر الجديد وهل هو شعر خال من الموسيقى، أم له موسيقاه الخاصة وهى من نوع جديد لاتقوم على ايقاع الطبول مثل موسيقى الشعر العمودى.. وقد تدخل الأستاذ العقاد فى هذه المعركة أيضاً وأنكر وجود أى موسيقى فى الشعر الجديد ورفض اعتباره شعراً، وكان رحمه الله- يحول القصائد التى ترسل إليه فى لجنة الشعر بالمجلس لرعاية الفنون والآداب، إلى «لجنة النثر للاختصاص».

واتسعت هذه المعركة اتساعا كبيراً، ودخل فيها بعض الرقعاء الذين حاولوا محاربة هذا التجديد الشعرى بأسلحة خسيسة مثل سلاح الاتهام بالشيوعية، بل وبالصهيونية أيضاً.
وأهم ما أوضحته فى هذه المعركة أن للشعر الجديد موسيقاه القائمة على التفعيلة، وله أسلوبه فى التعبير الشعرى الجديد الذى يجمع بين الواقعية والرمزية دون أن تسلباه طابعة الغنائى. وهو بذلك تركيبة شعرية دقيقة معقدة تجمع بين الرمزية والواقعية والغنائية وضرب جديد من الموسيقى، وتوقعت أن تألفة اذاننا على نحو ما ألفت الموسيقى الغربية المتعددة الأنغام ولالحان التى لايحتل فيها الايقاع مكان الصدارة، بالرغم مما لقيته هذه الموسيقى فى بادىء الأمر من مقاومة، ثم لم تلبث الاذان ألفتها وأحبتها، بل وفضلتها أحيانا كثيرة على الايقاع الجسدى الذى يغلب على موسيقانا الشرقية.

مجلد للنقد

وبعد أن أخذ يظهر، بل ويسيطر، منهجى الأيديولوجى الجديد فى النقد، وهو المنهج الذى يولى مضمون العمل الأدبى والفنى اهتماما لايقل عن الاهتمام الواجب بالقيم الجمالية فى الأدب، وأزعج هذا المنهج بعض الذين رأوا فيه اتجاها سياسيا بكرامتى لكى لا أتخلى عن المنبر الصحفى اليومى وأظل أؤدى واجبى فى الميدان الذى كرست له حياتى.

وقدمت اقتراحا للمجلس الأعلى للفنون والآداب بانشاء مجلة للنقد أناقش فيها القضايا الكبرى للأدب والفن التى لم تتبلور بعد فى حياتنا الأدبية، وكتبت مذكرة طويلة بهذا الاقتراح، ولكن أحداً لم يستجب رغم مرور الشهور، ورغم النشاط الكبير فى مجالات النشر المختلفة.

يرى البعض- وأنا منهم- أنك خلال السنوات الأخيرة لم تعد تضيف إضافات ذات قيمه كبيرة إلى حركتنا النقدية على نحو مافعلت فى مطلع حياتك الأدبية، ماردك على هذا الاتهام؟

- فى السنوات الأخيرة ركزت اهتمامى على الأدب الدرامى، وأظن أننى أسهمت فى تصحيح المفاهيم الدرامية، وربطت الأصول الردامية بأهداف الأدب ووظائفه، ووضحت أنها ليست قيما لذاتها، وأنما هى مجرد وسائل، وحللت مشكلة الجدل حول الشكل والمضمون بأن الشكل فى خدمة المضمون، وهذا مفهوم جديد فى النقد الأدبى، وقلت أنه ليس هناك ما يمنع من أن تتغير المبادىء والاشكال الفنية لخدمة الأهداف الجديدة والنجاح فى توصيلها إلى النفوس والنفاذ بها إلى قلوب الناس وعقولهم.

وقد أيدت هذا الرأى بثلاث مقالات طويلة تعتبر أبحاثا عن تطور الفن الدرامى فى العصر الحاضر فى العالم على أساس من تطور مفهوم وظائف الأدب وأهدافه منذ ظهور مايسمى «بالاوتشرك»، أى الاستطلاع الدرامى، حتى المسرح الملحمى، والمسرح الوجودى، وأخيراً مسرح اللامعقول، وقومت كلا من هذه المذاهب فى ضوء ما تحققه للانسانية من مكاسب أو ماتلحقه بها من أذى.

ونشرت هذه المقالات فى أعداد يوليو وأغسطس وسبتمبر من مجلة «المسرح» بعنوان «تصفية الحساب»، أى حساب الأصول الدرامية وتطورها بتطور الوظائف والأهداف. وبالرغم من أننى لم أفصح عن هدف من تقديم هذه الدراسة التى نشرها رشاد رشدى نفسه فى مجلته، فإن الهدف من السهل الإحساس به، وهو تبرير وتعزيز اتجاهى نحو تركيز الاهتمام الأكبر على مضمون الأدب والفن، وهو بالطبع المضمون الذى يخدم الحياة والإنسان ويتمشى مع الفلسفة السياسية والاجتماعية التى ارتضاها شعبنا، بدليل أن تطور المضامين والأهداف أدى إلى تطور الشكل الفنى والأصول الدرامية الخالصة، فالشكل تابع لامتبوع ويكفى أن يسهم فى إبراز المضمون وإيصاله إلى الناس.

هذه هى الخلاصة التى يسهل الخروج بها من تصفيتى لحساب الأصول الدرامية، أى الشكل الفنى للدراما، وهى أكبر رد غير مباشر على من يعارضون اتجاهى الأيديولوجى الجديد، وإن لم يتخذ هذا الرد صورة المعركة أو الحرب الدونكيشوتية المقعقعة بالسلاح.

وفضلا عن ذلك فقد احتفظت بمنهجى الوصفى التحليلى العلمى الخالص حتى اليوم، مقيما فاصلا بينه وبين منهجى الأيديولوجى الذى استخدمته فى مجال جماهيرى خطير كمجال الأدب المسرحى والفن التمثيلى، ولا أدل على ذلك من أننى استخدمت هذا المنهج الوصفى فى دراستى

للنقاد المعاصرين أنفسهم سواء أكانوا ممن اشتبكت معهم فى معارك أم لم أشتبك، إذ جعلت هدفى من هذه الدراسة التعريف العلمى المحايد باتجاهات وجهود هؤلاء النقاد منذ حسين المرصفى حتى العقاد، والمازنى، وشكرى، وميخائيل نعيمه، ويحيى حقى، ولويس عوض، وذلك فى كتابى الأخير «النقد والنقاد المعاصرون».

وأنا أعلم أن هذا المنهج العلمى الهادىء لايلفت الأنظار مثل المنهجين الآخرين اللذين استتبعا معارك ونزالا استلفتا الأنظار، وأولهما بعض الناس أننى كنت أكثر حيوية وإضافة للحركة النقدية منى فى فترات أخرى اشتغلت فيها بالنقد العلمى الهادىء، أى الوصفى التحليلى الأكاديمى مثلما فعلت فى الثلاثة عشر كتابا التى نشرها لى المعهد العالى للدراسات العربية.

الأدب وفنونه

. بالمناسبة، ما الكتاب الذى تعمل فيه حالياً؟

– فى الحقيقة أنا مرهق بلجان القراءة الفنية للفرق التمثيلية المختلفة، مثل فرقة المسرح العمالى والمسرح القومى، والمسرح الكوميدى، حيث أقرأ لهذه الفرق الثلاث عشرات المسرحيات الجديدة كل شهر واكتب عنها تقارير وافيه، مما يستنفد الكثير من وقتى وجهدى.

ومع ذلك فلا أستطيع إهمال قراءاتى الخاصة، أى الكتب التى أقرؤها لاستكمال ثقافتى الخاصة وتنميتها بصفة مستمرة، وإعداد محاضراتى فى المعاهد والكليات المختلفة.

ومن سوء الحظ أن التقارير التى أكتبها عما أقرؤه من مسرحيات، لاتنشر مع أن بعضها، أو معظمها، يتضمن نقداً تطبيقيا لشبابنا ولتوجيه الحركة الأدبية بعامة فى بلادنا، وبصفة خاصة بالنسبة لجهاز جماهيرى جبار كالمسرح.

وفضلا عن ذلك أعمل عملا شاقاً متواصلا فى لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، وهى اللجنة التى تختار الكتب الواجب ترجمتها إلى العربية، وتفحصها هيو الكتب الأخرى التى يقترحها رجال الأدب وأساتذة الجامعات، واشترك فى ترجمة بعض هذه الكتب، وأراجع ترجمة بعضها الآخر، ثم فى فحص جميع هذه الكتب قبل تقديها للطبع.

وأقوم بمثل هذه المساهمة لمؤسسات النشر المختلفة، وبخاصة الدار المصرية للتأليف والترجمة، التى تحيل على كثيرا من الكتب والمؤلفات لفحصها وكتابة تقارير عنها قبل نشرها، وأراجع العديد من المسرحيات لسلسلة روائع المسرح العالمى وأكتب مقدمات لبعضها تعتبر دراسات كاملة للمسرحية ومؤلفها وإنتاجه الأدبى بشكل عام.

كل هذه الأعمال التفصيلية تكون فى مجموعها عملا ضخما مجهداً، وأن يكن مبعثراً غير

مجسد أمام الأنظار. ومع كل هذا فأنا لا أنسى نفسى ولاواجبى فى مواصلة التأليف لحسابى الخاص. كنت قد أبتدأت فى المعهد العالى للدراسات العربية بحثاً طويلا عن الأدب وفنونه قسمته على سنوات، درست فى السنة الأولى نظرية الأدب وأقسامه الكبرى إلى فنون شعبية وفنون نثرية، وفصلت القول فى فنون الشعر وخصائص ومقاييس كل فن، وهى الفن الملحمى، والفن الدرامى، والفن الغنائى، والفن التعليمى.

وفى العام الثانى درست فنين كبيرين من فنون النثر، وهما فن المسرحية بمقوماته وأصوله الفنية وأهدافه وتطور ذلك كله عبر العصور، وفن النقد من حيث مناهجه المختلفة ووظائفه.

وفى العام الثالث، وهو العام الماضى، درست الفنون القصصية الثلاثة المختلفة، وهى الرواية، والقصة القصيرة، ومايسميه الفرنسيون بالقصة الإخبارية، ورائد هذا الفن الأخير فى القرن التاسع عشر هو «بروسبيير ميريميه» مؤلف «كارمن» وكولمبا». وناقشت الرأيين المتصارعين الآن فى بلادنا حول نشأة الفن القصصى فى زدبنا المعاصر، وهل كانت هذه النشأة نتيجة لتطور بعض الكتابات العربية القديمة ذات الطابع القصصى مثل الملاحم الشعبية والمقامات وغيرها، أم أننا أخذنا هذا الفن بمفهومه التكنيكى الدقيق عن الغربيين على نحو ما أخذنا فن المسرحية دون أن نزعم أنه نشأ فى العربية تطويراً عن بعض الفنون الشعبية التى تشبه فن التمثيل من قريب أو بعيد مثل خيال الظل والأراجوز.

وفى عزمى أن أنشر هذه الدراسة، أما فى الطبعة الثانية لكتابى الذى نشرته متضمنا الحلقتين الأولى والثانية من هذه الدراسة بعنوان «الأدب وفنونه»، أو أنشرها فى كتاب جديد يعتبر جزءاً ثانياً للكتاب الأول، بعد أن أضيف إليه ما أقوم به الآن من دراسات حول بعض الفنون الأدبية الأخرى مثل فن المقالة، وفن الخطابة، ومقومات كل منهما من الناحتين الفنية واللغوية.
وأترجم الآن كذلك مجموعة من الشعر الرومانى، وقد سبق أن ترجمت مجموعة من القصص الرومانى أيضاً ونشرتها بالفعل.

زغزغة الأرواح

ما رأيك بشكل عام فى حركتنا النقدية المعاصرة؟

– عيب النقد الحالى كله أنه لايقوم على فلسفة أو حتى فلسفات متصارعه، وحتى الآن ليست لدينا مجلة واحدة تعنى بالقضايا العامة الكبيرة المتعلقه بفلسفة الأدب والفن ووظائفهما، وبدون وجود تلك الفلسفة كأساس و «فرشه» حلفية لن يستقيم النقد التطبيقى، ولن نستطيع إرساءه على أساس قيم ومفاهيم كبيرة. ورغم بذرى بعض البذور التى تصلح أساساً لمناهج عامة فى النقد، كبذور المنهج الجمالى والمنهج الوصفى والمنهج الأيديولوجى، فإنه لم تتبلور حتى الآن

مدارس كبيرة حول أى من هذه المناهج.

وفى اعتقادى أنه لو أتيح لى منبر أستطيع من خلاله أن أكافح فى سبيل دعم الخط المنهجى فى النقد فلربما استطعت أن أجمع حول هذه الفكرة مدرسة تستطيع أن تنهض معى وبعدى بعبئها الخطير.

. ما أهم المشكلات التى تواجه مسرحنا؟

– من حيث الاتساع هناك أفقية فى حركتنا المسرحية نرجو أن نوفق إلى تحويلها إلى نهضة رأسية أو كيفية لاكمية فحسب. وفى رأيى أن تنظيم الحركة المسرحية كله فى حاجة إلى إعادة النظر، والاهتمام باختيار النصوص الأصلح بواسطة أناس على دراية ونزاهة وليست لهم مصالح شخصية.

ومن ناحية التأليف، التوجيه غير سليم، والرؤية الفنية والجمالية والوعى بأهداف المسرح ووظائفه مازالت غير كافية ورازحة تحت رواسب الماضى حين كان فن التمثيل مجرد تجارة رابحة، وكان الاهتمام بالجهور أكثر من الاهتمام بالفن ذاته ووظيفته الاجتماعية والذوقية والتهذيبية.

فالمسرح الكوميدى مثلا لاتزال الفكرة المسيطرة عليه هى إثارة الضحك بأية وسيلة غالية كانت أم رخيصة، والظن بأن هذا الضحك يروح عن الجمهور فى حين أن مثل هذا الترويح لايحدث حقيقة لاعن طريق الرضا الداخلى والاطمئنان إلى هزيمة الشر والفساد والسخرية منهما.. وهذا المفهوم الخاطىء ورثناء عن المسرح الكوميدى الغابر الذى كان يشبه الزغزغة لأجساد الناس لاأرواحهم.

الاحترام لا الحب

. هل تستطيع أن تعرف النقد الأدبى فى كلمات قليلة؟

– النقد الأدبى هو فن تمييز الأساليب، على أن نأخذ لفظ الأسلوب بمفهومه الأوربى الواسع عندما نقول أن الأسلوب هو الرجل نفسه، ووظائف النقد هى التفسير والتقييم والتوجيه. ومن الممكن أن يصبح النقد مشاركة فى خلق الأدبى نفسه بإضفاء مفاهيم، وإبراز أهداف، وتحديد قيم قد تكون كامنة فى العمل الأدبى أو مستكنة فى باطنة.

. أخيراً.. ما النصائح التى توجهها للناقد الناشىء؟

– قراءة الكثير من النصوص. واستخدام المنهج المقارن فى فهم الأدب والفن وتقييمها والبدء بقراءة النصوص قبل كتب النقد والدراسات ليستطيع بعد ذلك أن يقيم من نفسه ناقداً على النقاد أنفسهم قبل أن يتأثر بهم ويفنى فيهم، ولكى يحتفظ بأصالته الخاصة.

وأنصحه بالنزاهة والشجاعة وتفضيل الحق على أى اعتبار آخر، فالصديق الذى يفقده الإنسان لأنه تمسك بالحق صديق مفقود على كل الأحوال إن قريباً أو بعيداً، وأما الصديق الصلب فهو الذى لايغضبه الحق بل يرضيه.

وفى اعتقادى دائماً أن الناقد الناجح هو الذى يحظى باحترام الأدباء والقراء أكثر مما يحظى بحبهم ومودتهم. وأنا أفضل دائماً الاحترام الباقى على الحب المهدد دائماً بالزوال، والاحترام شعور أقوى وأصلب وأبقى من الحب، كما أنك تستطيع أن تحظى بالاحترام لا من أصدقائك وحدهم، بل ومن خصومك أيضاً وخير للإنسان أن يكون محترماً من أن يكون محبوباً لدعارته الفكرية والخلقية.

(ديسمبر ١٩٦٤)

«إن من واجب الحكومة أن تعلن سقوط معاهدة سنة ١٩٣٦ ثم ترسل انذارا الى الانجليز بسحب جنودهم فاذا لم يستجيبوا كافحناهم بكافة السبل»

مندور: «صوت الأمة» ١٩٤٧/٨/٢٢

« تاريخ مصر الحديث يثبت أن كثيرا من الضياع والتفاتيش الحالية قد أقطعت للناس هبات وهدايا ومن ثم يصبح من الظلم الصارخ أن نقدس ملكيات لاتستند كلها الى جهد أصحابها »

مندور: «الوفد المصرى» ١٩٤٥/٧/٣

الحوار من كتاب فؤاد دوارة «عشرة أدباء يتحدثون»-١٩٦٥

نقد النقد

بدر توفيق

الى الدكتور محمد مندور

الكلمات الطيبة
والذكريات الخشنه
كل طريق بثمن!

. . . .

واخترت أن تعلو على الضجة فى المسافة المحاصرة
وأن تظل واحدا ، ومجمعا
يشرب منك الناس نخب الضحكات المزهره
ويستعيدون على خطوك صوت القبل المجنحه

. . . .

فى عالم ضاقت به كل مزايا الأجنحه.
وكنت وحدك الذى يملك تلك المقدره
حين أردنا أن نكون خفقة بين حروف الكلمة
فانبعثت على شفاهك الرقيقة المعبره
تعزف لحنا ، صورة ، مصرية الحديث،
تصدر فى الفكاهة المخاطره
تأسف من وقفتنا المنحدره
وتستثيرنا فى لحظة التأمل العميقة المحتشده

وساعة البذل الصموت المؤمنه.
ملتزمَ المنهج مُعْلَمَ العباره
تفرقت واجتمعت بين يديك الكلمات والعباره
وانت تغزل الشباك مومئا متضح الإشاره
بأن صحبة تردنا لدورة البكاره
تبدأ حين ينتهى هذا النشيج

. . . .

وحين ترتدى الوجوه سمرة الأرض وخضرة الحضاره
تنطلق الشراره
تولد فى أعماقنا البشاره
ويهدأ الجرح الذى ينزف فى مضاجع الاماره.

. . . .

ضاقت بنا الأرض وآثرت البقاء فى ضجيج المعركه
تشهر فى صدر الوقوف الحركه
تحمل السحابة المهاجره
بالقلق المبدع والمثابره
تفتح مغلق المفاهيم الى مجاهل النفس وحكمه الزياره

. . . .

حتى اذا أصبحتَ نجما يتخطى الدائره
ضقت بتلك المنزله
وشئت أن تتركنا.. فى ثكنات القاهره
وأن تسير صامتا.. مبتعداً
فى لحظة اللغو المرير المقفلة
فاصطدمت عيوننا،
وأطبق الليل ثقيلا.. موحشا.. مجترئا
وقصّر العزم عن الدفع، فأبطأ القطار
ثم توقف..
وارتفع الستار!!

محمود الهندى

القصيدة من ديوان «قيامة الزمن المفقود» للشاعر بدر توفيق، الصادر عن دار الكاتب العربى للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٦٧.

شيخ النقاد فى بيته

مندور وأنا

حوار مع ملك عبد العزيز

أجراه:

حلمى سالم وابراهيم داود

هل يمكن أن نعد ملفا خاصا عن محمد مندور بمناسبة مرور ربع قرن على وفاته بدون أن نلتقى مع ملك عبد العزيز؟ الشاعرة التى أثرت حياتنا الشعرية بمجموعات شعرية من أعذب الشعر وأرقه، المثقفة المستنيرة الواقفة فى خندق التقدم والعدالة وحرية الانسان، رفيقة محمد مندور فى مسيرة الكفاح والفكر، التى وقفت بجواره- زوجة شامخة- تهيئ له مناخ الانتاج والانجاز والصمود.

لكن حديثنا، اليوم لن يكون مع ملك عبد العزيز: الشاعرة ، بل مع: الزوجة، ولن يكون عن مندور المفكر الناقد المناضل، بل عن الزوج والأب ، المواطن فى منزله، ومايثيره ذلك من قضايا عامة.

القهوة باللبن

- فى البداية، هل يمكن أن تلخصى لنا يوما عاديا فى حياة الدكتور محمد مندور؟

* لم يكن الدكتور مندور يفعل فى يومه شيئا سوى القراءة والكتابة. فى الصباح كان يأخذ- وهو فى الفراش- فنجانا من القهوة باللبن، كما كان يفعل حينما كان فى باريس. ويقرأ جرائد الصباح. بعد ذلك ربما أحضر له الإفطار أو شيئا خفيفا. واذا كان لديه عمل بالجريدة أو مشاغل أخرى يذهب اليها. لكنه، طالما هو بالبيت، فهو يقرأ أو يكتب، أو على الأصح «يملى» كتابته.

فقد كان يملى على، ولم يكن يحب أن يكتب بيده أبدا، ولم يفعل ذلك إلا مرات نادرة فى البدايات الأولى لوجوده فى مصر. قبل زواجنا كان يملى على أخيه (الذى كان مازال طالبا) وكان يعطيه مكافأة تشجيعية.

ومنذ أن تزوجنا وأنا أكتب له. يقرأ المراجع والمصادر والكتب، وهو يعد لكتابة موضوع معين، وكان نادرا ما يسجل نقاطا يلجأ إليها أثناء الكتابة، بل كل شئ يتخلق داخل ذهنه ويترتب، وتمتد الأفكار داخله متبلورة. بحيث تصبح جاهزة للإملاء، ولهذا فكنت تراه- أثناء ذلك- وإن كان لايقرأ ولايكتب، يصبح غائبا عنا، ربما نكلمه فلا يشعر بكلامنا، لأنه يكتب فى الداخل، بعد ذلك يملى علىّ، وهو يروح ويجئ غالبا. فقليلا ماكان يجلس وهو يملى علىّ ويملى الكلام متدفقا كأنه يقرأ من كتاب، لأنه كان قد سبق أن كتبه فى ذهنه. وهكذا فى الترجمة أيضا، النص الفرنسى- مثلا- يكون فى يده، يقرأ النص ويترجمه فورا، وأنا أكتب، وذلك لأن تمكنه من اللغة الفرنسية كان كبيرا، وكذلك اللغة العربية، فنادراما كان يحتاج الى قاموس.

كانت هذه طريقته فى الكتابة، ولم يكن يشغله شئ، الا القراءة والكتابة.

- ويوم العطلة؟

* أحيانا، يوم الجمعة مثلا، كنا نأخذ الأولاد ونذهب الى القناطر أو الى الحديقة. وفى الصيف كنا نذهب أحيانا الى المصيف، وأقول أحيانا ،لأن السنوات الأولى لم يكن فيها وقت، وربما نقود ،للتصييف. بعد ذلك كنا نقضى شهرا فى الاسكندرية أولا ثم فى رأس البر ثانيا الى أن توفاه الله.

- حينما كان يملى عليك، هل كنت تتدخلين بالمناقشة، أو بمراجعة فكرة؟

* نعم. هو كان يفضل أن يملى علىّ أنا بالذات عن أى شخص آخر، لأننى كنت أحيانا أقطع الكتابة وأناقشه فى فكرة أو رأى. وكان يحب ذلك، لأنه كان يرى أنه من المصلحة أن يستمع الى وجهة النظر الأخرى. فكان يعتبرنى كاتبا مميزا، وندخل فى نقاش لننتهى الى رأى هو الذى يكتب.

وفى غالب هذه المناقشات، لم يكن الرأى مناقضا، بل كان رأيى مكملا أو مفسرا أو متحفظا. مرة كان يتحدث ، مثلا، عن أن عمالنا لديهم إغماء عقلى وأنهم دائما سرحانون، فتحفظت، لأنه كان طبعا يقارنهم بالعمال الغربيين النشطين، قلت له : لاتنس مثلا أين يسكن هؤلاء وأين يسكن أولئك، وماذا يأكل هؤلاء وماذا يأكل أولئك؟ فلكل هذا تأثيره، تقبل الفكرة طبعا، لأنه منحاز للشعب فى الأصل. ومرة كان ينقل رأيا لأحد المستشرقين عن الحضارة الفرعونية يقول إنها لاتعنى إلا بالموت، فقلت أنا الوجه الآخر للأمر، قلت له: هذا قول غير حقيقى، لأن المصريين القدماء كانوا يعنون بالموت لأنهم سيبعثون ثانية، فيحتفظون بأجسادهم ومقتنياتهم ومتعلقاتهم

لأنهم- من شدة حبهم للحياة- خلقوا حياة أخرى. سيبعثون فيها ، بينما اليونان لم تكن لهم حياة أخرى بعد الموت. وكان مندور يتقبل هذه الملاحظات.

عيدية البنات

- و الواجبات الاجتماعية من زيارة أهل وأقرباء وأصدقاء؟

* فى الأعياد غالبا كنا نذهب الى قريته ونقضى العيد مع أسرته، وكان طبعا يحمل بعض الهدايا لأخواته البنات خاصة، ويعطيهم «العيدية» ، على الرغم من أنهن كن كبيرات ومتزوجات، ولكنه الواجب الاسرى الريفى.

وغير ذلك كان هناك بعض الأصدقاء، أذكر منهم دكتور محمد القصاص ودكتور شوقى ضيف ومحمود عزمى وغيرهم، وكان من الأصدقاء كذلك طبيب جراح موسيقى معروف، وقد لحن لى قصيدة بعنوان «نجمة الغروب» تلحينا أوبراليا، وطلب أن تغنيها رتيبة الحفنى، وبالفعل غنتها فى البرنامج الثانى.

بطيخة بيضاء من غير سوء

- كيف كان مندور كأب؟

* كان يشعر بوحشة شديدة اذا خلا البيت من الأبناء، فكان يريد أن يكونوا موجودين معه دائما ، وكان من عاداته أن يشترى فواكه كثيرة، ويأتى والأولاد نيام، فيصر إصرارا شديداً على أن يوقظهم ليأكلوا من الفاكهة. وأحاول أن أثنيه فلايقتنع، يوقظهم ويضع الفواكه المختلفة على المائدة، ويسعد سعادة بالغة حين يراهم يأكلون ويستمتعون ويبتهجون.

وكانت له عادة أخرى طريفة. فى كل عام، ومع بداية موسم البطيخ، يأتى ببطيخة كبيرة، طبعا كانت تكون بيضاء من غير سوء.. ودائما كنت أقول له: ليس هذا أوان البطيخ، انتظر قليلا ، لكنه كان يفعلها. ومن حسن الحظ، أن الأولاد كانوا يقبلون عليها بنهم شديد، وتنتهى البطيخة فى لحظة. ويسره هذا المنظر كثيرا ، ويتكرر كل عام.

- ألم يكن الدكتور مندور يعمد الى توجيه أبنائه توجيها مباشرا؟ وكيف كانت ثقافته الكبيرة تظهر فى تعامله مع الابناء؟

* لم يكن يوجههم توجيها عمديا أبدا. إنما التوجيه كان يأتى بطريقة غير مباشرة ، من أحاديثه فى أى موضوع من الموضوعات، فى تعليقه على الأحداث، أو تقييمه للأشخاص أو الاشياء. وكان ذلك يغذى الأولاد بطريقة غير مباشرة، وفى رأيى أن هذه الطريقة أفضل من

التوجيه المباشر.

وفى الأغلب كنت أنا الـ[illegible] اقو[illegible] ـهذه المهمة المباشرة، فلقد كان هو مشغولا بعمله وفكره ومعاركه.

تقدير الناس وتقدير الدولة

- بعد خمسة وعشرين عاما على وفاة الدكتور مندور، هل تشعرين أنه أخذ حقه فى حياتنا الفكرية والثقافية؟

* رسميا لم يأخذ حقه، فهو مثلا لم يحصل على جائزة الدولة التقديرية، صحيح أنه لم يكن منتميا لجماعة أو مؤسسة معينة ترشحه، لكن لو أن هناك تفكيرا جادا فى ذلك كان يمكن التغلب على هذه العقبة. وبعد أن توفى اقترح البعض أن تعطى الجائزة لاسمه، فقيل مادام لم يرشح لها وهو حى فلايصلح، بينماهم الآن يفعلون ذلك!

لكن أنا يسعدنى- من الناحية غير الرسمية- أن أرى تلاميذه لاحصر لهم ولاعدد. ولا أقصد الذين تتلمذوا عليه مباشرة فى المعاهد والجامعات، ولكن الذين قرأوا له، حتى بعد وفاته، وهؤلاء التلاميذ يقدرونه ويجلونه ويعترفون بفضله. وقد أسعدنى مؤخرا كتاب الأديب فؤاد قنديل عنه ففيه جهد وعرفان كبيران.

- هل تشعرين بأن الدكتور مندور مقدّر فى الحياة الثقافية العربية أكثر من الحياة الثقافية المصرية؟

* بالطبع. كان مقدرا جدا فى حياته عربيا لكننى أقول أن تلاميذه الآن فى مصر يزدادون، ويقدرونه على نفس المستوى تماما. مثلا، منذ سنتين، أقاموا فى الزقازيق احتفالا بمرور ٢٢ سنه على وفاته، ووجدت أحد المتحدثين بالندوة مدرسا بالمعهد العالى للفنون المسرحية قسم النقد، كان قد كتب رسالته للدكتوراه عن مندور. هو لم يدرس على مندور، ولم يره فى حياته مرة واحدة، لكن العرض الذى قدمه عن هذه الرسالة فى تلك الندوة كان تلخيصا لدراسة ممتازة حافلة بالتقدير والحب، بطريقة علمية رائعة.

وقد أحسست أن هذا الحب هو أفضل من كل تكريم. هذا هو التكريم الحق، أن يكون له بعد وفاته تلاميذ على هذا المستوى العلمى المتمكن.

وكذلك، حضر هذه الندوة الدكتور أحمد هيكل- وكان وزيرا للثقافة وقتها- وتحدث حديثا رائعا عن مندور من كل الجوانب، وقال أنه مستعد لطبع كتابات مندور- سواء السياسية أو النقدية- فى هيئة الكتاب. وكانت الكتابات السياسية تهمنى أكثر ، لأن الكتب النقدية كانت



تطبع ويعاد طبعها مرات وفعلا بدأت أعد هذه الكتابات، وابحث فى دار الكتب عن الجرائد والمجلات وشتى مصادر هذه المقالات السياسية. ولكن حدث بعد ذلك أن كسرت ساقى، فضعفت قدرتي على الحركة، وكذلك ترك الدكتور هيكل وزارة الثقافة. لكننى أشهد أنه كان متحمسا تماما.

وتحدث الدكتور لويس عوض- رحمه الله- فى نفس الندوة حديثا طيبا، مكررا دائما أن مندور كان أستاذه، مع أنه لم يدرس عليه، والفارق فى العمر بينهما لايعدو سبع سنوات، لكنه كان يقول أنه فتح أمامه آفاقا كثيرة عندما كان يذهب من انجلترا حيث كان يدرس الى فرنسا حيث كان مندور، فكان مندور قائده ومعلمه فى سبل تذوق الثقافة والنهل من منابعها.

وبالطبع، اذا كان أعلام من هذا النوع يقدرونه بهذا الشكل، فهذا فى رأيى أكبر تكريم.

- وهناك رسالة دكتور محمد برادة، كما أن كتبه مقررة فى بعض بلاد المغرب؟

* ورسائل عديدة غيرها ودراسات كثيرة . وكتبه المقررة فى البلاد العربية عديدة، وخاصة كتاب «النقد المنهجى عند العرب» فهو مقرر فى كل الجامعات العربية.

أنا يرضينى تقدير الناس أكثر من تقدير الدولة، لأن تقدير الدولة فى أحيان كثيرة لايكون فى محله. والجائزة لاتخلق علما ولاتطفئ علما، لكن العمل نفسه والمجازات المرء الحقيقية هى التى تبقى. ويشرفنى - فى هذا المجال- أن سلامة موسى الرائد الذى فتح الأبواب لتيارات العقل والحضارة والعلم والاستنارة، أيضا لم يحصل على الجائزة التقديرية.

مندور وثورة يوليو: المأزق

- كيف كانت علاقة دكتور مندور بثورة يوليو؟ وماسر هذه الصلة المضطربة بين ذلك الجيل الكبير من المثقفين وثورة يوليو، تلك الثورة التى بشروا بها فى كتاباتهم وحركتهم الفكرية والسياسية؟

* لو نظرنا الى مقالات الدكتور مندور فى جريدة «الوفد المصرى» وبعدها جريدة «صوت الأمة» لوجدنا أن كل ما أنجزته الثورة من منجزات وأعمال صالحة ، كان مندور قدطالب بها ونادى، وإن كان أكثر هذه المنجزات قد نقض فى العهود التالية

عندما قامت الثورة، تقبلها مندور حيث نفذت الاصلاح الزراعى، فشعر أن جزءا مما يريده قد بدأ، لكن المشكلة كانت فى الديمقراطية. وقد تسبب ذلك فى وجود حرج ملحوظ فى موقف مندور. كان مندور مع الديمقراطية، ولكنه فى نفس الوقت لا يستطيع أن يقول إن هذه الثورة عدوتى لأنها غير ديمقراطية، وذلك لأن هذه الثورة- برغم لا ديمقراطيتها- تنجز بعض الاجراءات قريبة الصلة بالاشتراكية. وهنا كان المأزق، ومع ذلك فقد أصدر فى ديسمبر ١٩٥٢ كتيبا صغيرا باسم «الديمقراطية السياسية» فيه دعوة صريحة مباشرة الى الديمقراطية.

الالتباس، إذن، كان كمايلى: يوافق على الاصلاحات الاشتراكية التى بدأتها وتنجزها الثورة، ولكن يتحفظ على الموقف من الديمقراطية. غير أنه لم يكن متاحا دائما فى ظل التضييق على الحريات أن يعبر عن رأيه بخصوص الديمقراطية تعبيرا مباشرا. بعد دخول الشيوعيين السجون (١٩٥٩) كتب تلخيصا لبعض المسرحيات اليونانية القديمة، نشرها فى الجمهورية، كانت نقدا غير مباشر لماهو قائم. لكن النقد المباشر كان صعبا لأن النتيجة هى السجن. كان شعاره فى الصحف التى يصدرها: التحرر الوطنى، الديمقراطية السياسية ، العدالة الاجتماعية. هذه الأقانيم الثلاثة ظل مؤمنا بها،و كان يمكنه التعبير عن المقولة الاولى والثانية، لكن الثالثة كان التعبير عنها شائكا.وخاصة أن المد الاشتراكى وبناء السد العالى وبقية المنجزات كانت تعطى للناس فخرا قوميا بحيث يصعب على المرء أن يناقض هذا الشعور.

العلاقة ، إذن، كانت مزيجا حرجا من الاتصال والانفصال.

- هل ينطبق هذا التفسير على علاقة طه حسين والعقاد وسلامة موسى ولويس عوض وغيرهم من كبار الرواد بثورة يوليو؟

* نعم، كل من كانت له ميول اجتماعية كان يؤيد الجانب الاجتماعى للثورة، لكنه كان يقع فى الحرج بسبب المسألة الديمقراطية، لانهم كانوا- وأذكر منهم أيضا د. محمود عزمى- مؤمنين

بالديمقراطية ايمانا شديداً

عبد الناصر ومندور

- ألم تسبب هذه العلاقة الملتبسة شعورا بالغبن عند د. مندور؟

*كبار المثقفين المحترمين لم يهرعوا الى الثورة ليقولوا لها نحن في خدمتك. هم اعتبروا أنه من المفروض أن يعرف الثوار قيمتهم ويسعوا اليهم ويضعوهم حيث يليق وحيث تمكن الاستفادة بثقافتهم الكبيرة وبريادتهم الفكرية وبرؤاهم المتقدمة.

لذلك لم يسع مندور الى الثورة.

ذات مرة، حاول صديق وتلميذ لمندور (هو وحيد رمضان، أحد مسئولي منظمة الشباب أيامها) أن يقيم «وصلة» بين مندور والثورة، لكن مندور تنصل من هذه المحاولة وتهرب، بسبب مسألة الموقف من الديمقراطية، لانه كان يعرف أن هذه المسألة الأساسية سرعان ماسوف تسبب شقاقا حادا. وقد ساعدته أنا على هذا التنصل والتهرب.

والحقيقة أن الثورة كانت مغالية ومتطرفة في موقفها مما كان قبل الثورة، فكانت شديدة العداء والحساسية لكل من له صلة بالماضي، وطبعا مندور كان وفديا ولكنه كان متجاوزا الوفد في كثير من آرائه الاجتماعية والسياسية، وتمشيا مع فكرة نفي كل ماكان قبل الثورة، وبخاصة اذا كان رجل كمندور علما من أعلام الوفد، فقد انصرفوا في البداية عن الاستعانة به، فضلا عن بعض الوشايات التي ساهمت في الأمر، والتي سمعنا عنها بعد ذلك، كأن يقال أن صحته سيئة ولايقدر على العمل والنشاط السياسي المسئول. وحدث ذات مرة أن أصر صديقه وتلميذه وحيد رمضان أن يصحبه لتهنئة جمال عبد الناصر في إحدى المناسبات الوطنية. فلما رآه عبد الناصر قال له: ماأنت صحتك كويسه أهه، أمال بيقولوا إنك تعبان ليه؟

باختصار، هو لم يسع الى الثورة، لأنه يعتبر أن قيمته لاتسمح له أن يسعى الى أحد. وحين حاول ذلك الصديق أن يعمل اتصالا (وكان عبد الناصر موافقا على أن يكون له مكتب استشاري أو شئ من هذا القبيل) تهرب ،لأنه كان يعلم النتيجة!

الشاعرة والناقد والمنزل

- السيدة ملك عبد العزيز ، أنت شاعرة كبيرة ومندور ناقد كبير، كيف كانت العلاقة في البيت بين الشاعر والناقد؟

* الحقيقة أن مندور لم يكن ينقد شعري نقدا تفصيليا، كان معجبابه بوجه عام. وقليل من القصائد هي التي قرأها قبل أن تنشر، فقد كان كثير الانشغال بدرجة كبيرة. لكننا كنا نتناقش

باستمرار فى القضايا النقدية. وكنا نتفق كثيرا.

- ألم يكن هناك خلاف؟

* لم يكن هناك خلاف أساسى، ربما كانت هناك خلافات جزئية وصغيرة غير جوهرية. فى بداية حياتنا، كان يدرس بعض الموضوعات النقدية لقسم اللغة الفرنسية، فكان يقول مثلا: الأدب صياغة. وفى موضوع آخر يقول: الأدب تعبير عن مواقف انسانية. فى التعريف الأول لم أكن أعرف بقية الموضوعات، فظننت أنه يقصد أن الأدب مجرد صياغة، فكنت اناقشه، أقول له : صياغة ماذا؟ لكننى أدركت بعد ذلك أنه يشير فى كل موضوع أو درس الى وظيفة من وظائف الأدب. وكانت كلها تكمل بعضها بعضا.

- وفى مرحلة «النقد الايديولوجى» عنده، ألم يكن له رأى فى شعرك وهو «غير أيديولوجى»؟

* فى الواقع أن مندور كان يعطى حرية للشعر أكثر من الفنون الأخرى، وهكذا فعل سارتر كذلك. فالحقيقة أن النفس الانسانية- عنده- لايمكن إلغاؤها كذات فردية، وأشواق هذه النفس ومشاعرها مشاعة بين الناس جميعا، فهو لم يكن يريد أن يلغى المشاعر الانسانية العادية- كالحب أو العاطفة- وإن كان لايريد أن يقتصر الشعر والأدب عليها. والشعر حالة خاصة عنده غير «الآداب الموضوعية» الأخرى، فاذا كتبت مسرحية- مثلا- فلابد أنك تريد أن تقول شيئا، فكريا أواجتماعيا، أكثرمن مجرد التعبير عن المشاعر، لكن الشعر الغنائى يمكن أن تظل النفس الانسانية فى حاجة اليه من ناحية المشاعر والاحاسيس. ومندور لم يكن يصادر ذلك.

- فى أثناء معاركه الفكرية أو النقدية أو السياسية، هل كانت هذه المعارك تلقى بظلها عليه فى المنزل، كأن يكون متوترا، مركّزا، منفعلا؟

* هو بطبيعته كان دائما مركزا، فالتركيز والاستغراق الفكرى لم يكن خارجا عن طبيعته. وطبيعته كانت بفطرتها نضالية باستمرار منذ البداية. فى كل مجال كانت طبيعته نضالية غير متلقية يبدأ بشق الطرق الجديدة والأفكار الجديدة.

مش حتكبرى بقه؟

- نظرية «الشعر المهموس»، كيف كان مندور يعيشها فى المنزل؟

* نظرية الشعر المهموس أساسا تهدف الى الصدق في الاحساس أولا وفى التعبير ثانيا، لأن الشعر العربى التقليدى فى معظمه- خاصة بعد شوقى وحافظ- أصبح الفاظا جوفاء ومبالغات عقيمة مخالفة للصدق الانسانى والفنى. كأن يقول شاعر عمودى معروف وهو يمدح أحد حكام الدول العربية أنه (أى الشاعر) أحب هذا الرئيس منذ أن كان (الشاعر نفسه) نطفة فى رحم أمه!!

هذه المبالغات السخيفة كانت شائعة، وكانت الموسيقى طبلا أجوف، فدعا مندورو الى الخلاص من الكذب، والى الصدق الذى يعبر عن دقائق المشاعر فى حقيقتها لاكما ينبغى أن نخترعها اختراعا.

ومع ذلك- بالمناسبة- هو لم يرفض الشعر الخطابى ، بعكس ماظنت أجيال طويلة من الشعراء والنقاد. كان يحب شعر المتنبى وفيكتور هيجو، وكلاهما كان شاعرا خطابيا، ولكن بشرط أن تكون الخطابة صادقة وجميلة، لا مفتعلة ومزيفة.

والصدق كان موجودا فى حياتنا باستمرار. فلم يحدث فى حياة الدكتور مندور أى حدث أو مقابلة أولقاء الا وحكاه لى.

ومن أطرف ماأذكر فى هذا الامر، أننا كنا مرة فى مؤتمر الأدباء العرب فى القاهرة ١٩٥٧. وأنا شكلى أصغر من سنى، وهو شكله أكبر من سنه، فحدث فى هذا المؤتمر أن جاءه أديب عراقى يطلب يدى منه. حتى هذه الواقعة لم يخفها على. حكاها لى قائلا: يخرب بيتك، انتى مش حتكبرى بقه، دا واحد عراقى جاى يخطبك منى!

وأنا كأى زوجة مؤدبة عاقلة لم أسأله عن اسم هذا الاديب، ولا أعرفه حتى اليوم!

الشئ الوحيد الذى تصادف أنه لم يحكه لى، وربما أفهم الآن السبب، هو ماكتبه المسرحى الكبير الراحل نعمان عاشور فى كتابته عن حياته (المسرح حياتى) قال أنه عندما فصل (عاشور) من العمل ذهب اليه مندور،ألح عليه أن يقبل أى مبلغ يريده ،فرفض، فكتب له مندور شيكا على بياض ووقعه وأعطاه له.

ومندور بطبيعته كان صادقا لايحب الكذب أو الغموض فى الحياة أو الأدب، وان كان يحب الرمز كثيرا، ويقول- خاصة فيما يتصل بالعواطف- «أن وجود غلالة خفيفة على التعبير عن المشاعر يضفى عليها جمالا وحياء»، لكنه كان يرفض أن يصل الرمز الى درجة اللغز، فيمنع التواصل بين القارئ والمبدع.

ضد «أخبار اليوم»

- فى كل ما صدر عن مندور من كتب أو مقالات أو ذكريات، ألم يكشف كتاب من الكتب جانبا مخفياً من حياة مندور، أو واقعة، أو تحالفا، أو سلوكا لم يكن لك به علم؟

* لم يحصل في ماكتب غير حكاية نعمان عاشور التى ذكرتها. لكن هناك معلومة أحكيها

أنا الآن لان كثيرين ربما لايعرفونها.

كانت هناك مجلة يصدرها أحد الأعضاء البارزين فى الحزب السعدى، أسمها «بلادى» صاحبها كان صديقا للدكتور مندور برغم أنه كان مخالفا له فى الرأى والاتجاه، لكنه كان يحترم مندور ويقدره- وكذلك خصومه جميعا- لأن مندور كان يترفع دائما عن الصغائر. ويبدو أن هذا النائب السعدى لم يكن يحب مصطفى أمين، الذى كان متحالفا مع السعديين. كتب مندور مقالة شديدة اللهجة ضد «أخبار اليوم» ونشرها عند هذا السعدى فى مجلته، بينما كان أصحاب «أخبار اليوم» حلفاء للحزب السعدى، فأثارت المقالة ضجة شدية فى ذلك الحين، لأنها كانت عنيفة وقاسية ومقذعة.

- وفى الدراسات والكتب عن مندور، أى هذه الكتب تعتبرينها الأوفى والأهم؟

* كثير من الباحثين كتبوا، لكن أحدا لم يعطه حقه كاملا. وكتاب د. برادة هام، لكنه يفتقر الى جوانب وأشياء عديدة، برغم احترامى له ولجهده القيم، لكن حينما كتب برادة رسالته لم يكن كثير من مقالات مندور- فى نواح هامة- قد جمع وطبع، ولذا فمن الظلم أن أقول إنه قصر فى شئ. لكن حينما تكون كل كتابات مندور متوافرة ومطبوعة ستكون هناك دراسات أوفى وأكمل.

والحق أن الذى كان قد شرع فى كتاب ممتاز، ولا أدرى لماذا توقف، هو الدكتور جابر عصفور. وكان قد نشر منه- فعلا- بعض الفصول فى مجلة «الكاتب»، ويبدو أن المشكلة التى واجهته هى صعوبة إنجاز ببليوجرافيا كاملة على أدق نحو، لكل ماكتبه وكل ماكتب عنه، فمن حين لآخر كان يكتشف أن مجلة بحلب أو جريدة بلبنان قد نشرت له مقالا أو دراسة. وبعدها سافر، وها هو عاد. وأنا أرجو أن يتم هذا العمل، لأنه كان دراسة جادة وعميقة. وأعتقد أن هذا الأستاذ هو الذى يمكن أن يكتب كتابة نقدية مستوفاة عن مندور.

ليس عندى ما أضيفه

- سؤالنا الأخير: لماذا لاتفكرين فى كتابة الحياة المشتركة بينكما فى كتاب يقدم لنا سيرة ذاتية ثقافية؟

* كل حياة مندور كانت للناس. وبعد هذا العطاء الكبير للناس الذى قدمه، لا أجد أننى سأقول عن حياتنا الداخلية شيئا ذابال، لأن حياته كلها كانت فى التفكير والكتابة والاهتمام بالناس والمجتمع. وكان ذلك كله مدار حديثنا، نأكل ونشرب ونعيش هذا الاهتمام وهذا الانتماء، فلم يكن هناك خارج ذلك شئ،أعتبره جديدا او أضافة.

أعمال محمد مندور (١٩٠٧-١٩٦٥)

ولد محمد مندور فى ٥ يوليو ١٩٠٧، ومات فى ١٩ مايو ١٩٦٥ عن ٥٨ عاما حافلة.
دخل الجامعة فى ١٩٢٥، وحصل على ليسانس الآداب ١٩٢٩ وليسانس الحقوق ١٩٣٠.
سافر الى فرنسا ١٩٣٠، وحصل على ليسانس فى الآداب واللغات اليونانية القديمة وفقههما المقارن من جامعة السوربون. كما حصل على دبلوم فى القانون والاقتصاد السياسى والتشريع المالى. عاد فى ١٩٣٩/ ١٩٤٠ وقام بتدريس الترجمة من الفرنسية بالقسم الفرنسى بآداب القاهرة ١٩٤١. عين عام ١٩٤٢ بجامعة الاسكندرية، وحصل على الدكتوراه فى تسعة أشهر باشراف أحمد أمين من جامعة القاهرة بعنوان «تيارات النقد العربى فى القرن الرابع الهجرى»، التى صدرت فيما بعد بعنوان «النقد المنهجى عند العرب».

قدم استقالته ١٩٤٤ من الجامعة، ورفُض تعيينه فى الأهرام، وعمل مع محمود أبو الفتح فى جريدة «المصرى». ثم رأس تحرير جريدة «الوفد المصرى» المسائية. أصدر من ماله الخاص مجلة «البعث» الأسبوعية عام ١٩٤٦. اعتقل فى حملة اسماعيل صدقى لمحاربة الشيوعية ١٩٤٦ بتهمة «الوساطة بين الوفد والكومنترن» واغلقت جريدة الوفد المصري والبعث الاسبوعية. تولى بعد سقوط صدقى رئاسة تحرير جريدة «صوت الأمة».

دخل البرلمان ١٩٥٠ عن دائرة السكاكينى وأشرف على لجنة التعليم به. فى ١٩٥٤ أغلق مكتب المحاماة الذى كان قد فتحه عام ١٩٤٨. و سافر الى انجلترا لاجراء عملية جراحية فى رأسه، عاد بعدها ليتفرغ للكتابة فى الجمهورية والشعب.

أعمال محمد مندور

أ- عن الشعر:

١- ولى الدين يكن ١٩٥٣
٢- الشعر المصرى بعد شوقى (الجزء الأول) ١٩٥٥
٣- اسماعيل صبرى ١٩٥٥
٤- خليل مطران ١٩٥٥
٥- ابراهيم المازنى ١٩٥٥
٦- الشعر المصرى بعد شوقى (الجزء الثانى) ١٩٥٦
٧- الشعر المصرى بعد شوقى (الجزء الثالث) ١٩٥٧
٨- فن الشعر ١٩٦٢

ب- عن المسرح:

١- مسرحيات شوقى ١٩٥٤
٢- مسرحيات عزيز أباظة ١٩٥٨
٣- المسرح ١٩٥٩
٤- المسرح النثرى ١٩٦٠
٥- مسرح توفيق الحكيم ١٩٦٠
٦- الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما- (غير مؤرخ)

جـ- فى النقد:

١- نماذج بشرية ١٩٤٤
٢- فى الميزان الجديد ١٩٤٤
٣- النقد المنهجى عند العرب ١٩٤٨
٤- فى الأدب والنقد ١٩٤٩
٥- الأدب ومذاهبه ١٩٥٧
٦- قضايا جديدة فى الأدب الحديث ١٩٥٨
٧- النقد والنقاد المعاصرون ١٩٦٤

٨- الأدب وفنونه ١٩٦٤

د - فى الثقافة والفكر:

١- الديمقراطية السياسية ١٩٥٤
٢- جولة فى العالم الاشتراكى ١٩٥٧
٣- الثقافة وأجهزتها ١٩٥٨
٤- كتابات لم تنشر ١٩٦٥

هـ- المترجمات:

١- دفاع عن الأدب (جورج ديهاميل) ١٩٤٢
٢- من الحكيم القديم الى المواطن الحديث ١٩٤٤
٣- منهج البحث فى الأدب واللغة (لانسون ومابيه) ١٩٤٦.
٤- إعلان حقوق الانسان ١٩٥٠
٥- مدام بوفارى (فلوبير) ١٩٥٨
٦- نزوات ماريان وليالى الفريد دى موسيه ١٩٥٩
٧- قصص رومانية ١٩٦٤

و- المقالات والدراسات:

١- فى المسرح المصرى المعاصر (مجموعة المقالات التى نشرها بالصحف والمجلات بين ١٩٥٨و١٩٦٥) نهضة مصر ١٩٧١

٢- الغمز واللمز فى آراء رشاد رشدى، مقال نشره بجريدة الجمهورية ١٨/١/١٩٦١.

٣- الأصول الدرامية وتطورها: مقالات نشرها بمجلة المسرح (يوليو، أغسطس، سبتمبر) ١٩٦٤.

٤- الموقف الدولى: عنوان الافتتاحيات التى كان ينشرها بمجلة الشرق (١٩٦١-١٩٦٢).

٥- الشعر العربى: غناؤه، انشاده ، وزنه.بحث نشره بمجلة كلية الآداب، القاهرة، مايو ١٩٤٣.

اعتذار

تعتذر أسرة تحرير أدب ونقد عن الخطأ الذى حدث فى مقال د.مجدى يوسف فى العدد ٦١ حيث دخل موضوع آخر على موضوعه بدون الاشارة الى ذلك.

رحم الله زمانا

فى بداية الأربعينات، انضم الدكتور محمد مندور الى «حزب الوفد»، وفى عام ١٩٤٦- وكان الوفد قد انتقل الى المعارضة- أصدر ورأس تحرير جريدة «الوفد المصرى»، وسرعان ما أصبحت الجريدة الجديدة منبراً للجناح اليسارى فى الوفد، الذى تخلق خلال سنوات الحرب، وسعى لتجديد دماء هذا الحزب التقليدى الكبير بالتعبير داخله عن مصالح الكتل العريضه من جماهير العمال والفلاحين، التى كانت تقوده بأصواتها الى الحكم، والتى صنعت بصلابتها وتضحياتها، كل وهج ثورة ١٩١٩.

وكان طبيعيا أن تستفز النغمة اليسارية فى الجريدة الجديدة، غضب الجناح اليمينى فى حزب الوفد، خاصة عندما بدأت تنشر سلسلة من المقالات بعنوان «باشاواتنا رأسماليون»، ترصد فيها اسماء الباشوات الذين كانوا مساهمين وأعضاء بمجالس ادارات عدد كبير من الشركات الاحتكارية، وخاصة شركات التجارة فى القطن ،وتعدد مايملكونه فيها من أسهم، وما يلعبونه فيها من أدوار، ومايتقاضونه منها من مكافآت نظير عضويتهم فى مجالس اداراتها أو تقديمهم الاستشارات لها.وحاول يمين الوفد، وقف نشر هذه المقالات، ولكن الدكتور مندور، لم يأبه بهم، وواصل النشر، فشكوه الى مصطفى النحاس زعيم الوفد، الذى كان ليبراليا بالفطرة، ديمقراطيا بالسليقة، فلم يهتم بالشكاوى، اذ لم يكن هو ذاته يملك شيئا ، أو يعتنى بأن يملك شيئا ، ولم يكن يعرف شيئا عن اسواق القطن، أو عن القطن نفسه- كما قال ذات مرة- إلا المرتبة التى ينام عليها... وكان الناس عنده ينقسمون الى قسمين لاثالث لهما، فهم إما أنصار للأمة يدافعون عن الديمقراطية ويعادون الاستعمار أو خصوم للأمة يساندون الدكتاتورية ويمالئون الاحتلال. ونجحت الدسائس فى إثارة «النحاس» ضد «مندور»، فاستدعاه اليه، وقابله بثورة غاضبة، وهو يلوح فى يده بأعداد «الوفد المصرى»، متهما إياه بأنه يخرج عن خط الحزب، ويهاجم الباشوات، ويتهمهم بالعمل لحساب الرأسمالية الأجنبية. وحاول «مندور» أن يقول شيئا، ولكن «النحاس» واصل ثورته، قائلا أنه لايريد أن يسمع الاشيئا واحدا، هو أن هذه السلسلة من المقالات ستتوقف فوراً، وأضاف:

- سامع ياسى مندور.. مفيش باشوات ومفيش رأسماليين..

وقاطعة «مندور» قائلا:

- لكن دول من خصوم الأمة يادولة الباشا.

وما أن سمع «النحاس» ذلك، حتى هدأت ثورته على الفور، وصمت لحظة، قبل أن يقول:

- خلاص.. مادام خصوم الأمة.. انشر اللى يعجبك!

وخرج «مندور» منتصرا على من دسوا له لدى «النحاس»..

رحم الله الاثنين، ورحم زمانا كان الموقف من «الأمة» هو المحك الذى تقاس عليه قيمة كل الناس وكل المواقف!

صلاح عيسى

المركز العالمى لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر

معرض القاهرة الدولى السابع لكتب الأطفال
٢٤ نوفمبر - ٧ ديسمبر



طرابلس : ص.ب80984 هاتف : /95565 /90705 مبرق : 20032

تصميم الغلاف الأمامى / يوسف شاكر

لوحة الغلاف للفنان / محمد عبد العظيم ـ مصمم نسيج و خريج كلية الفنون الجميلة، قسم الجرافيك، ١٩٨٨

. رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
«إخوان مورفيتلى سابقا»
تليفون : ٣٩٠٤٠٩٦

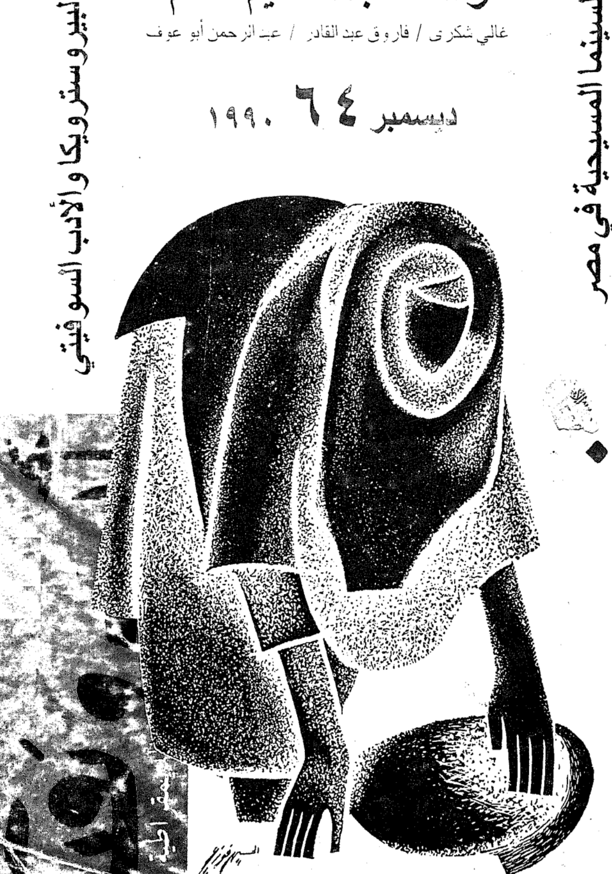
وداعاً عبد الحكيم قاسم

غالي شكري / فاروق عبد القادر / عبد الرحمن أبو عوف

ديسمبر ٦٤ ١٩٩٠

البيروسترويكا والأدب السوفيتي

السينما المسيحية في مصر

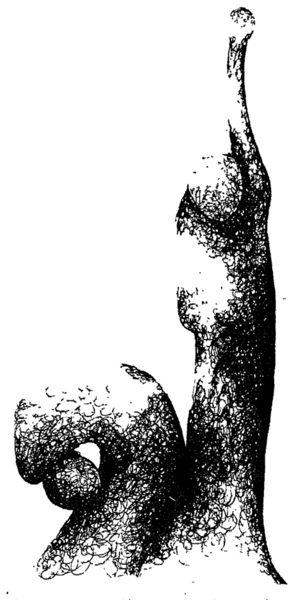


أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



السنة السابعة/ ديسمبر ١٩٩٠/ العدد ٦٤/ تصميم الغلاف للفنان يوسف شاكر/
الرسوم الداخلية مهداة من الفنان سامي عبد الفتاح البلشي



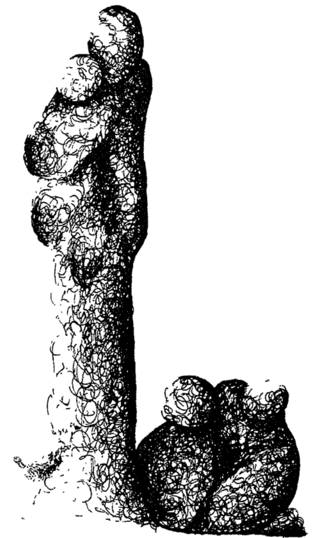
المراسلات: مجلة أدب ونقد/٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت ٣٩٣٩١١٤

الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٥٠ دولارا للأفراد ١٠٠ دولار

للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار باسم/الأهالي-مجلة أدب ونقد

المقالات التي ترد للمجلة لاترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

أعمال الصف والتنضيد: نعمه محمد علي/ صفاء سعيد (مجلة اليسار)



هذا العدد

أيها الحزن مهلا . .

فريدة النقاش

مرة أخرى نودع كاتبا كبيرا يرحل قبل الأوان دون أن يحظى إبداعه الفنى بما يستحق من اهتمام وقراءة واسعة ودراسة نقدية جديرة به تقدمه لأوسع جمهور وتجعله كما ينبغى علما من أعلام حياتنا الثقافية... نودع «عبد الحكيم قاسم» دون أن يقدر له أن يشاهد عملا من أعماله الكبيرة فيلما سينمائيا أو مسلسلا تليفزيونيا أو حتى منشورا فى سلسلة شعبية للجمهور العريض من القراء خاصة فى ريف مصر الذى عشقه وكان منبع إلهامه ومستودع صوره وشخصياته ووقائع عالمه الفنى الفريد

وما جرى مع «عبد الحكيم قاسم» ومن قبل مع عدد كبير من كتابنا الموهوبين الذين رحلوا قبل الأوان سوف يظل يجرى طالما بقيت الهيمنة على الحياة الثقافية وجها آخر منسوخا للهيمنة على الحياة السياسية،حيث تعمل كل مؤسسات الأخيرة بقوة ودهاء لمحاصرة وإستبعاد أى تعبير سياسى حقيقى وفاعل عن الطبقات الشعبية، وإبقاء هذه الطبقات من ثم محاصرة بالقمع المباشر تارة، وتزييف وعيها تارة أخرى، بالمزاوجة فى غالب الأحيان بين القمع والتزييف لاحكام الحصار، وتمارس الهيمنة الثقافية نفوذها لا فحسب عبر مؤسسات الدولة التى تحولت فى الغالب الأعم لديكور خارجى جميل دون فعالية حقيقية، وانما هى تمتد لتشمل المجتمع كله حتى بمؤسساته الثقافية الخاصة التى يسعى المثقفون الوطنيون لتأسيسها إذ لابد أن تخضع بدورها

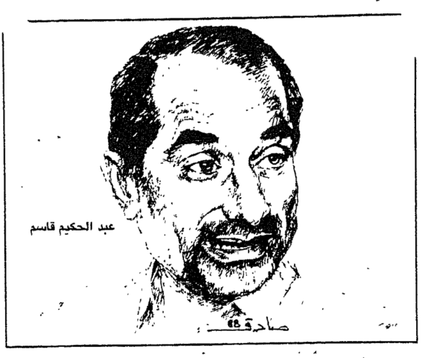
لمواصفات السوق الثقافى الذى خلقته الرأسمالية التابعة ووضعت قوانينه: ولعلنا نجد أبرز الأمثلة على هذه الوضعية الناشئة من الهيمنة الثقافية فى تراجع السينما الجديدة التى تعبر عن الهموم الحقيقية فى كل مستوياتها الانسانية والوطنية والاجتماعية تعبيرا جماليا راقيا ومفعما بالمشاعر، وهو تراجع يحدث برغم الجهود الخارقة التى يبذلها السينمائيون الجدد وهم مضطرون لتقديم تنازلات كثيرة للسوق وَلقوانينه الصارمة القاسية، هذا اذا استطاعوا اجتياز العقبات الأولى من قبيل البحث عن منتج يغامر بقبول أفكارهم الجديدة بل وينشغل بعض أفضلهم وأكثرهم تمكنا من أدواته ولغته بانتاج أعمالهم بأنفسهم وهو مايستنزف طاقاتهم الخلاقة

ولابد أن تخطر كل هذه الأفكار والقضايا على بال الذين استمعوا لحديث المخرج الفنان محمد فاضل فى ندوة نقابة الصحفيين التى ناقشت تقرير المنظمة المصرية لحقوق الانسان عن حرية التعبير والرأى فى مصر حين قال الفنان بأسى:«إن العمر ينقضى دون أن يستطيع الواحد منا أن يقدم كل ماالديه أو أن يعبر تعبيرا حرا دون قيود عن أفكاره الكثيرة..» يقول محمد فاضل هذا وهو المخرج الكبير المحظوظ نسبيا الذى استطاع أن يقدم بعض أفضل الأفلام والمسلسلات التليفزيونية، ولكنه يعمل فى هذا الميدان الذى تخشاه السلطة أكثر من أى ميدان آخر لأنه يتصل مباشرة بالجماهير العريضة، الجماهير التى تألم عبد الحكيم قاسم وعشرات غيره من الراحلين الموهوبين ومن الأحياء الذين مايزالون يناضلون من أجل الوصول اليها على نطاق واسع

ومحنة قاسم ورفاقه الكتاب والشعراء مركبة لأن الكلمة هى أداتهم، والجمهور المرجو هو فريسة للأمية الابجدية على نطاق واسع بالاضافة لأشكال الحصار الأخرى.

واذ نقدم فى عددنا هذا ملخصا وافيا لتقرير المنظمة المصرية لحقوق الانسان الذى نعده وثيقة وبرهانا على الهيمنة الثقافية، سيظل نقدنا له قائما من زاوية إغفاله للمعنى الأشمل لحقوق التعبير والتى لابد أن تتضمن حق الجماهير والجماعات فى التعبير السلمى عن احتجاجها بالتظاهر والاضراب والاعتصام، صحيح أن المنظمة تفرد لذلك تقارير أخرى عن حقوق الانسان لكن يبقى مكان التعبير الجماعى هنا شاغرا، اذ ليست هناك سبل متاحة للجماهير المنفية عن الثقافة وعن الثروة المادية والسلطة السياسية سوى هذه الانفجارات التى تحدث فجأة بين الحين والآخر تعبيرا عن الغضب والاحتجاج والعجز عن العيش ، وبحثا عن رؤية جماعية جديدة لعالم أفضل، عالم للعدل والحرية الحقه.

ليس التعبير المكتوب أو المسموع والمرئى هو إذن الشكل الوحيد للتعبير المقموع سواء بحكم القانون أو فى الممارسة الواقعية. ترى هل نبالغ بذلك فى إعتبار الثقافى وجها آخر للسياسى دون أن نتوقف كثيرا أمام المسافة النسبية التى تفصل بينهما وهو مايعنى مساحة الحرية الأوسع للثقافى فيما اذا لم يرتبط مباشرة بالسياسة وهى المساحة التى يمكن العمل فيها بعيدا عن بطش



السياسى كما يقال.

ولنتأمل فى هذا القول جيدا ونتصور فرقة مسرحية شابة تسمى نفسها فرقة الشارع وتبتغى تقديم عروضها لجمهور الأحياء الشعبية أو القرى بعيدا عن مؤسسة الثقافة الجماهيرية فماذا سوف يحدث؟

لسنا بحاجة لخيال واسع لنتصور ماذا سوف يحدث لأنه حدث فعلا وتوقفت كل التجارب الشابة الطموحة لتأسيس فرق لمسرح الشارع وماتت محاولاتها فى المهد لأن قوانين صارمة تمنع التجمهر وقفت لها بالمرصاد. والتجمهر شكل من أشكال التعبير..

بل إن آفاق التقدم الهائل لشعر العامية المصرى تبدو مسدودة لحد كبير بسبب حجب هذا الشعر عن جمهوره الحقيقى، وتقييده بين دفات الكتب حتى ولو كانت مطبوعة فى طبعات شعبية، وكان بوسع هذا الشعر بأجياله المتعددة وتنوعه الهائل أن يطور المسرحية الشعرية العربية فى اتجاهات جديدة تماما تفتح للشعر والمسرح معا أبوابا ماتزال موصدة، ولو أننا تذكرنا الجماهيرية التى حظى بها هذا العرض الشعرى الصغير البديع «الشاطر حسن» لفؤاد حداد والذى أخرجه أحمد اسماعيل ضمن سلسلة تجاربه المتميزة فى الثقافة الجماهيرية، وتصورنا أنه أتيحت فرصه لهذا العرض الذى قدمته فرقة من فرق الهواه وهناك مئات من فرق الهواه التى يمكن أن تقدم عروضا مشابهة، فرصة كى يخرج من اطار الخشبة ويطوف فى الأحياء الشعبية وفى القرى بحرية من المؤكد أن مثل هذا العرض البسيط العميق المتكامل جماليا وإنسانيا الذى يخاطب العقل الناقد عن طريق الهوى المتأجج كان سيدخل ضمن تاريخ المسرح المصرى الحديث كعرض يستمر لسنوات طويلة، ويتجدد بتنوع الأماكن التى كان سيعرض فيها، ويناقس بجدارة تلك العروض التجارية الاستهلاكية التى يقدمها المسرح التقليدى وتستمر لسنوات وتلعب دورا سلبيا اذ تسهم

فى تغييب الوعى وتحطيم الحس الجمالى لدى الجمهور

باختصار إن فنانى الشعب من كل المواقع وأشكال الابداع هم منفيون عن الشعب لابحكم القوانين التى تحد من حرية النشر والتعبير فقط وانما بحكم محاصرة حركة الجماهير وبحكم التحديد الدقيق للثقافة المسموح لها بالانتشار والمتوفرة لها كل الحرية، وكل الامكانيات المادية كذلك..

وإن محاصرة هذه الحركة هى المنبع الأصلى لكل الأزمات.هى منبع المرارة التى مات عبد الحكيم قاسم مملوءا بها، ومنبع الاخفاق المالى والجماهيرى للسينما الجديرة، ومنبع انتشار الشكلية والبرانية فى الفنون الجديدة التى لاتجد لنفسها جمهورا فتكتفى بنفسها وتتقوقع داخل جزر معزولة..

ولعل الناقدة ماجدة موريس تكون بمقالها عن السينما المسيحيه فى مصر قد وضعت يدنا بجدية على ظاهرة خطيرة جدا هى رد فعل طبيعى للأزمة العامة التى انتجت من بين ما أنتجت ظاهرة التعصب الاسلامى، حيث يتأجج تعصب مسيحى يعلن ويعبر عن نفسه فى شكل إنتاج فيلمين روائيين لأول مرة فى تاريخ السينما المصرية، فيلمين لايعمل فيهما الا الأقباط وتمولهما الكنيسة التى يقتصر عرضهما أيضا عليها، انه إنذار مبكر لنا يقول بوضوح ان انقساما فى وجدان المصريين بين إسلامى وقبطى فى سبيله الى الاتساع بما يحمله لوحدة الوطن من عواقب وخيمة ويدعونا جميعا لتحمل مسؤوليتنا الأخلاقية ازاء الحق الأصيل للتراث القبطى الذى هو مكون أساس من مكونات هويتنا الوطنية فى أن يجد لنفسه مكانا لائقا فى أجهزة الاتصال الجماهيرى التى لاترى الجماهير المصرية- دينيا- الامسلمة.

ويبين لنا التحقيق الذى كتبته باحثة أمريكية عن البيروسترويكا والأدب فى الاتحاد السوفيتى أن حالة الفوران الثقافية والأدبية المرتبطة بالتغيرات الجارية فى وطن الاشتراكية الأول مازالت هشة الحصاد ويحددها ميل شبه عدوانى لمحاكمة الواقعية الاشتراكية وإدانتها استنادا الى النماذج الرديئة التى أدت لانتشار كتابات تشابه بعضها، وحين تهدأ الأمور ويستقر الجديد فى الاتحاد السوفيتى فان القارئ العادى سوف يعود مرة أخرى ليقرأ الاعمال الكبيرة والخالدة التى أنتجتها المدرسة الواقعية الاشتراكية فى الأدب والمسرح والسينما ودخلت فى عداد كلاسيكيات عصرنا، والتى لاتشابه بعضها بعضا اذ كانت ولاتزال إضافة غنية بكل المقاييس للواقعية فى الفن التى ستتطور بالرغم من كل شيئ مستفيدة من اسهام كل المدارس، اذ استطاعت الواقعية دائما أن تدرج التيارات الجديدة فى سياق ابداعاتها الكبيرة كجزئية من شمول الحياة وكلية العوالم التى شكلها وفتح آفاقها الفن الواقعى العظيم فى أفضل أشكاله والتى ستظل ملهمة على مدى السنين وباختلاف الأجيال، وتقول المحققه نفسها ان آلاف النسخ من أعمال «بوشكين» التى يعاد طبعها

فى الاتحاد السوفيتى تختفى وهو الشاعر الواقعى العظيم الذى احتوت موهبته الكبيرة كل الاتجاهات التى كشف عنها عصره فرسخت أقدامه فى عالم الخلود

ويحق لنا أن نحلم بذلك اليوم الذى تصبح فيه أعمال كتابنا الواقعيين الكبار أعمالا مطلوبة تباع على الأرصفة ويستهلكها جمهور كرة القدم الذى طالما حلم به «بريخت» جمهورا للفن التقدمى عامة، ان مثل هذه الحالة المنشودة سوف تأتى عبر الولادة الصعبة لحركة جماهيرية شاملة تقوم وهى تبدع ثقافتها الجديدة بإزاحة الأتربة المتراكمة عن الفنون الحقيقية. وحينئذ سوف تتحرر أعمال الراحلين العظام من قبضة الموت، صحيح أنهم لن يكونوا بيننا ليتخلصوا من المرارة والالام التى لحقت بهم فى حياتهم، والتى كانت تصيبهم من المرارة والالام التى تتعرض لها الطبقات الشعبية فى كدحها المتواصل من أجل حياة جديدة حرة حقا ملؤها العدل والكرامة، لكن العالم الجديد القادم سوف يحمل أنفاسهم جميعا وسوف يضع ابداعهم الجميل فى حبات العيون.

كم نتمنى أن نقدم لكم أعدادا كثيرة مبهجة قادمة لاترثى مفكرا أو كاتبا ولاتملؤها الدموع، وكم نتمنى أن تنزاح قبضة الموت عن كتابنا وفنانينا ومناضلينا ، وأن يبتعد منجله القاسى عنا ولو قليلا

ولانملك مع أمنيتنا الحارة تلك الا ان نسوق لكم هذه الوثيقة.. هذه الكلمات المفعمة بالأمل والصفاء الروحى والشجن الصافى الى كتبها المناضل والعالم الراحل الدكتور فؤاد مرسى، كتبها فى لحظة تأمل شبه صوفى، لنستلهم منها أملا ونستمد قوة وعافية نواصل بها الطريق ولنقدم لكم فى العدد القادم ملفا عن أدب الانتفاضة الفلسطينية أشرف وأغنى حقائق حياتنا العربية فى سنوات الانحسار والهزيمة

يقول الدكتور فؤاد مرسى :

علمتنى الحياة أن الحياة أقوى من الموت وسوف نظل نحب هذا الدرس الغالى ونتذكره ماحيينا . فيا أيها الحزن مهلا...

الافلام المسيحية فى مصر
هل هى خطوة للامام.. أم للخلف

ماجدة موريس

لكل يوم جديده فى مصر، على الاقل فى مايتعلق بأشياء أبعد ماتكون عن الخيال، ربما لفكرة مسبقة راسخة فى الاذهان وهى أن ماحدث منذ عشرات السنين يحدث، وماجرى يجرى، ولاشئ يخل بنظام الكون، لكن شيئا ماحدث، وأخل بثوابت كثيرة ،ففى ١٩ يونيو الماضى عرض وللمرة الأولى فى قاعة أحدى الكنائس المسيحية أول فيلم درامى عن أحد شهداء المسيحية فى مصر

وكما حدث عام ١٨٩٦، عندما عرض فى أحد مقاهى الاسكندرية أول فيلم سينمائى بعد ظهور السينما فى العالم بعام واحد فقط، فان عرض الفيلم المذكور حمل نفس الشعور بالبدايات والترقب لهذا المولود الجديد الذى يأتى وسط مجموعة من الحقائق والهواجس والشكوك معا، وخاصة بعد أن أتضح أنه الفيلم الثانى، وأن الفيلم الأول الذى سبق انتاجه بعام أول فيلم عن أحد اساقفة الكنيسة القبطية الابرار.. ومن ثم لم يبدأ تاريخ هذا النوع من السينما فى مصر منذ يونيو الماضى فقط، وإنما قبلها بعام، وتضاعف الرصيد ليصبح فيلمين.. أى تجاوز البداية بقليل.. فماذا يقدم الفيلمان للمشاهد؟

مارمينا

يحمل الفيلم الاحدث اسم (مارينا) ويعرض على مدى ساعتين قصة حياة القديس مينا المعروف بلقب «مارمينا العجايبى» وهو صاحب رواية فريدة فى تاريخ المسيحية فى مصر، حيث

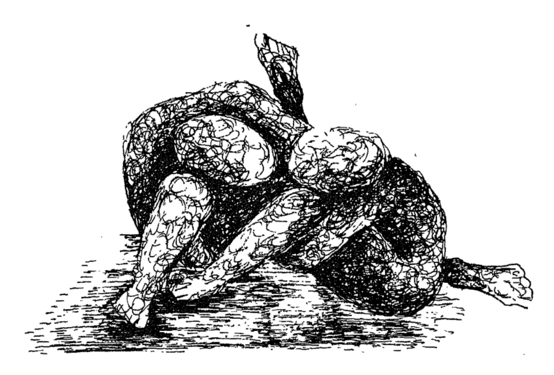
اختار وهو شاب فى التاسعة عشرة من عمره الرهبنة من قبل أن تتأسس الرهبنة فى وقت لاحق على يد الأنبا انطونيوس الكبير.

كان مينا إبنا لحاكم أحد أقاليم الدلتا (المنوفية اليوم) أحبه الناس لصلاحه وعدله وعطفه على الفقراء، وقد حدث أن نقل الامبراطور الرومانى والد مينا، وكان قائدا عسكريا، الى ولاية فى شمال افريقيا وعينه حاكما عليها فى نهاية القرن الثانى الميلادى، وولد الطفل مينا بعد سنين من الشقاء وطلب الشفعة من العذراء مريم وهكذا حملت الام وانجبت مينا الذى نشأ متدينا كوالديه. وفى الحادية عشرة من عمره فقد والده، وبعد ثلاث سنوات فقد أمه ليجد نفسه مراهقا بلامعين وبحوزته ثراء هائل متمثل فى أراضى وأموال وأملاك ومحاصيل وقصور، مأساه صبى يتيم كما نسميها اليوم ولكن مينا كما يذكر الفيلم كان بالروح اقوى من هذه الظروف مجتمعه فسلم من نزوات السن والظروف، وانضم الى الجيش ضابطا فعين فى موقع ممتاز لمكانه والده، وبعد سنوات قليلة صدر المنشور الامبراطورى من جانب الامبراطورين دقلديانوس ومكسيمليانوس يأمر بذبح الاضاحى للاوثان وعبادتها، والارتداد عن المسيحية، ولايترك المنشور الخيار لاحد وإلا (لن يستطيع أن يفلت من ايدينا). ووجد مينا نفسه أمام اختيار صعب فقد كان مقربا من الحكام، لكنه اختار بحسم شديد فباع أملاكه ووزع أمواله وترك الجيش وبذلك تخلى عن مصادر القوه واتجه الى العراء راعيا للأغنام فى البرارى يعيش على الأعشاب والماء... خمس سنوات كاملة قضاها هكذا يقرأ الكتاب المقدس ويناجى الخالق الذى كافأة فى نهايتها لزهدة وحياته التنسكية ثم استشهاده، وهو ماتحقق بعد ذلك حين خرج (مينا) عن عزلته متوجها إلى المدينة.

فى المدينة دعا الى رفض الوثنية وطقوسها، وجاهر بعقيدته فالقى القبض عليه وتعرف عليه البعض ممن كانوا زملاء له فى الجيش فأبلغوا القائد بأمره فحاول أن يثنيه عن فعلته مراعاة لماضى والده وأسرته إلا أن مينا رفض بإصرار، وهنا بدأت سلسلة من أعمال التعذيب له. وتصاعدت مع تصاعد صموده وايمانه ومجادلته جلاديه وإيمانه الراسخ وأخيرا صدر حكم بقطع رأسه واحراق جسده... وظلت النار مشتعلة لثلاثة أيام فى جثته الى أن نجح بعض المؤمنين فى اختطافها حيث كفنوه ودفنوه.

قصة الرفات الحائر

ولعل قصة رحلة جسد القديس نفسه مع الضياع والتشتت لها نفس أهمية وإثارة قصة استشهاده، فقد بدأت فى شمال افريقيا حيث ذهب والده قائدا وتوفى هناك، واستمراره هو بعد موته، ثم تجوله فى البرارى الى حين استشهاده فى تلك المنطقة. وبالطبع فإن حضوره الى مصر، بلده، يمثل الجزء الاكثر إثارة فى تلك القصة، فقد تعرضت منطقة المريوطية، غرب الاسكندرية،



لغارات البربر، بعد موت القديس بسنوات، مما حمل امبراطور البلاد على ارسال فرقة لحماية المريوطيين، ولما كان قائد الفرقة رجلا تقيا، فقد طلب من جنوده المسيحيين أن يصطحبوا معهم جسد القديس الذى اصبحت قصه عذابه واستشهاده مضرب الامثال، وبالفعل هرب الجنود بالجسد خفية، فاصطحبوه معهم على سفينتهم الحربية، وبعد الوصول الاسكندرية نقل الجسد الى أحد قرى مريوط (حيث يقع دير القرية) وبعد هزيمة البربر حاول الجنود وقائدهم العودة بالرفات برا لكن الجمال التى كانت تحمله لم تتحرك البتة فأدرك القائد أنها رغبة القديس أن يدفن فى هذا المكان، وتركه بعدما وضعه فى تابوت خشبى وأقام له قبرا صغيرا. وبعدها ظهر الرفات واختفى أكثر من مره وسط دلائل على مكانة صاحبه وتقواه حتى استقر فى كنيسة بفم الخليج بالقاهرة وديره بمريوط.

الأنبا أبرام

أما الفيلم الأول واسمه (قصة حياة الأنبا أبرام) الذى كتبه أيضا شنوده جرجس وأخرجه ماجد توفيق (أخرج فيلم مارمينا سمير سيف)...

ويقدم الفيلم قصة حياة الانبا أبرام أسقف الفيوم والجيزة الذى عرف بتقواه الشديد وحبه الكبير لمساعدة الفقراء وفى عهده بنيت كاتدرائية جديدة وازدهرت الحياة الروحية فى ذلك الاقليم، ويبدأ الفيلم منذ الطفولة.. طفولة الصبى بولس الذى ماتت أمه وهو لم يتعد السابعة أو الثامنة وأوصته بالتقوى وكبر الطفل حافظا للايمان ومتعمقا على يد معلمه روفائيل، الى أن رسم شماسا أى خادما للكنيسة ثم اختار الرهبنة وعاش فى دير المحرق الى أن انتخب رئيسا للدير لكنه أبعد عنه بعد أن أحدث ثورة فى نظام العمل فيه حيث دعا الى الزراعة والانتاج (لأن الرهبنة

ليست كسلاً) وبعدها ذهب الى دير البراموس الى أن أختير اسقفا للفيوم والجيزة وأستمر حتى مماته نموذجا لرجل الدين الذى لايصد محتاجا، ويجسد القوة من خلال الضعف الانسانى والالتجاء إلى الايمان ويفاجئنا الفيلم الاول بمستوى أفضل فنيا بالاضافة الى رصانة اكبر فى السيناريو والحوار مع أن المفروض أن يحدث العكس، وربما يكون السبب هو اعتماد قصة الانبا ابرام على عناصر اقل تعقيدا فى تقديمها من ناحية بساطة وقلة الأماكن التى تنقل فيها الفيلم مابين أديرة المحرق والبراموس والعزب ومدينة دلجا ثم الفيوم، وهى الأماكن الحقيقة التى عاش فيها الأنبا ابرام منذ طفولته فى مدرسة القرية ثم راهبا ثم اسقفا الى أن لاقى ربه. بينما يتناول فيلم (مارمينا) حياة تبدأ فى مصر ثم المغرب ثم مريوط والعودة بالبحر والبر وانتقالات عديدة وقوات عسكرية ومواجهات، ومايتطلبه كل هذا من امكانيات انتاجية تتيح ابراز كل هذه العناصر ووضعها فى اطارها المناسب، وهو مالم يحدث، فإذا تركنا هذا العنصر وجدنا الفيلم الاول يتمتع بتماسك فى بنائه الدرامى غير موجود فى الثانى، حيث استطاع المؤلف شنودة جرجس ثم المخرج ماجد توفيق تحقيق توازن كبير بين الشخصية المحورية وبين المضمون بحيث لم تطغ الشخصية على العمل ولم تطغ الموعظة والقيمة الفكرية والايمانية من جانب آخر، بل إن الفيلم تخلص سريعا من بعض السذاجة فى اسلوبه كفيلم دينى عن المسيحية وهو ماتمثل فى اختياره لاسماء مجموعة الاطفال التى بدأ بها الفيلم فى المدرسة (كأسماء قبطية قحة ١٠٠٪) وفى ترديد الطفل بولس للطقوس والعبادات والكلمات التى تنوء بها سنه الصغيرة توطئة للتغيير الذى سوف يتلوه فى الفيلم وهو تحوله لشماس ثم راهب الخ...

والسذاجة هنا تأتى من لامنطقية تحميل الشخصية باكثر مما تحتمل وتعارض هذا مع منطق الدين نفسه الذى يحترم انسانية الانسان فلا يجعله نمطا متحركا.. حتى لو نمطا ايمانيا. خاصة إذا كان طفلا، يبدو هذا أيضا واضحا فى مشهد ام الطفل بولس قبل موتها حيث تنطلق الام فى وعظ ابنها بأسلوب تعليمى لايتفق مع جلال اللحظة ولا مرضها وإن اتفق مع اهدافها. لكن الفيلم ينطلق بعد هذا فى بساطة ورصانة وشاعرية وأداء بديع من الممثل ماهر لبيب ممثل دور الانبا أبرام، لدرجة تنسيك أنه يمثل وتقربك من معنى السلوك الحقيقى لتلك الشخصية الفذة. وقد استطاع المخرج أيضا أن يجيد استخدام المكان ليصبح من ضمن عناصر الدراما الاساسية فى الفيلم وليعبر تماما عن مختلف مراحل حياة بطلة من القرية للدير للصحراء لقرى الفيوم وكنائسها وسواقيها التى اتخذ منها المخرج قيمة يعود اليها كل فترة ليذكرنا بالبيئة التى عاشها وأثر فيها الانبا أبرام.. ولعل أروع مشاهد الفيلم هو مشهد الرهبان الخمسة المبعدون ابطال الفيلم وكذلك الاضاءة ولا غرابة فالمخرج واحد من أهم المصورين فى تاريخ التليفزيون المصرى منذ بدايته. كذلك الموسيقى الرائعة المناسبة تماما كاختيار واعداد وكذلك عناصر المونتاج والمكساج والاداء، وبذلك فهو أكثر اكتمالا من الفيلم الثانى..

على أن هذين الفيلمين بعد كل هذا، ككل الاعمال الدرامية التسجيلية تقبل النقد والتحليل المطول... لكنهما من ناحية أخرى يثيران عدة نقاط هامة ودلالات أكثر أهمية..

أولا: أنهما يقدمان قصصا حقيقية عن شهداء المسيحية فى مصر اعتمادا على مراجع عديدة، ولأن تاريخ المسيحية والاقباط هو تاريخ شديد الخصوصية فى مصر دون كل بلاد العالم التى دخلها الدين المسيحى، فإن هذا التاريخ يعد بالتالى تاريخا مصريا خالصا، واحد الروافد المكونة للتاريخ المصرى العام منذ بدايته والى اليوم كما أنه يصبح بالتالى جزءا من مكونات الثقافة الوطنية للشعب المصرى كله.

ثانيا: أن الفيلمين يقدمان قصتيهما ويطليهما فى اطار موضوعى شديد الحرص على عدم جرح مشاعر المسلمين أو المساس بها.

ثالثا: أن الفليلمين يقدمان، فى اطار تاريخ مصر، تعريفا بشهداء الايمان بشكل عام، والأيمان المسيحى بشكل خاص.

رابعا: أن الفيلمين اعتمدا فى صناعتهما على أصحاب الديانة أنفسهم من العاملين فى الكتابة والاخراج والتصوير والتمثيل الى كل تقنيات العمل فى حقل الفيديو، كما قامت بإنتاجهما أيضا هيئات دينية قبطية.

لكن ثمة نظره أخرى تطرح نفسها... هل كان انتاج (الانبا ابرام) و(مارمينا) يحتاج الى تكاتف المسيحين فى مصر؟ اننا فى مجال الاعتراف بالتاريخ والحضارة والثقافة المصرية الواحدة نجد هذا العمل وغيره ضروريا وطبيعيا فى سبيل المحافظة على القيم الصحيحة بل إن فيلمين مثلهما يبدوان متأخرين جدا. لكن (الاشكال) الحقيقى يكمن فى عدم دخول مثل هذه الافلام كعنصر من عناصر التخطيط العامة للثقافة والاعلام المصرى.

إن انتاج هذه الافلام- على أهميته- يشوبه خطأ ناتج من حصر انتاجه فى هيئات دينية، وبالتالى ابتعاده (أو ابعاده) عن جهات الانتاج القومية المؤهلة مثل التليفزيون والمركز القومى للسينما وشركات الانتاج العامه، مالم يغرب عن بالنا قصر حق العمل فيه على فنانين مسيحيين، وقصر عرضه على الكنائس وتوزيعه طبقا لذلك عبر أجهزة الفيديو وكأنه شريط خاص بجزء من المصريين وبذلك يعزل عن جمهوره الطبيعى ويسلك سلوك الاشرطة الممنوعة! أو على الاقل، غير المرغوب فيها. وذلك فى اطار ضيق الافق! أن حالة كهذه لن تؤدى إلا الى مزيد من الانفصام الثقافى والى أزمة حقيقية فى المستقبل القريب، فى حالة تعدد انتاج مثل هذه الافلام، وسط هذه الظروف نفسها، فلايجب أن ننسى أن انتاج افلام عن تاريخ المسيحية فى مصر اليوم، لابد من أن يتخذ منحى يساء تفسيره على ضوء مايحدث من ظواهر التشدد باسم الاسلام مما يوظف القضية فى اطار من الاستخدام السياسى. واذا كان لكل فعل رد فعل آخر. فإن هذه الافلام هى رد الفعل على ممارسات عديدة متصلة بعلاقة المواطن المصرى بالدين والدولة لاسيما فى الفترة الحاضرة....

البرسترويكا والأدب السوفيتى

اليزابث ريتش

ترجمة/ سمير الأمير

كيف تأثر الأدب السوفيتى بالبرسترويكا؟ يجيب على هذا السؤال عدد من أهم وأبرز الكتاب والنقاد السوفيت. منهم «نتاليا إڤانوڤا» و إيجور زولوتسكى» و«ڤلادمير ماكنين» وهم يتفقون جميعاً على أنه من المستحيل إعادة بناء الأدب فى هذه الفترة الزمنية القصيرة والتى بدأت منذ إندلاع البرستوريكا ويتفقون ايضاً على أن الاسهام الأكبر للبرستوريكا يتجلى فى عملية تغيير الظروف المحيطة بوجود الأدب وإتاحة الفرصة لنشر الأعمال التى كانت ممنوعة من قبل ويعتقد الاديب السوفيتى «مكانين» أنه ليس ثمة تغيير جوهرى بخصوص وضع المبدعين لكنه يرى أن التغيير يكمن فى إمكانية نشر الأعمال الممنوعة سابقاً.. وهى إبداعات لم يكن لها جمهور لكنها استطاعت فى ظل البرستوريكا أن تكتسب جمهوراً عريضاً، ماهى الأعمال التى يشير إليها «مكانين»؟؟ ما الأدب الذى يرى النور الآن بعدما كان محظوراً من قبل؟؟

تعد رواية..« دكتور زيفاجو» لبوريس باسترناك» من بين المطبوعات البالغة الحساسية والتى أدى طبعها فى البلاد الأوربية الى طرد مؤلفها من اتحاد الكتاب السوفيت وأيضا رواية «نحن we» لافچينى زمايتين» «وتشيفنجر» «لآندرى بلاتونوف» وأطفال آربات» التى تقدم تقريراً تفصيلياً عن مرحلة القسوة الستالينية، ثم قصائد «آنا آخماتوڤا» ولاسيما قصيدة «قداس الموتى»requien وقصائد چيورجى إيفانوف و نيكولاى جامبليوف ومندلشتام وبرودسكى وآخرين..

اليزابث ريتش ناقدة امريكية تدرس الأدب السوفيتى بجامعة تكساس

ويرى معظم المبدعين والنقاد السوفيت أن البرسترويكا قد ساعدت فقط على نشر الأعمال التى كانت موضوعة على الآرفف وهى أعمال تنتمى الى مرحلة أخرى تماماً تسبق البرسترويكا بفترة تتراوح من خمسة عشر الى خمسين عاماً وقد مات كتابها باستثناء عدد قليل منهم... وبعبارة أخرى يرى هؤلاء النقاد أن تلك الأعمال لاتعكس عملية الإبداع الفنى المعاصرة ويتفق صفوة المفكرين فى موسكو على أن المرحلة الحالية مازالت تفتقر الى عمل فنى هام ومتميز.ويقول «ليو آنانسكى» وهو ناقد أدبى معروف وعضو مجلس تحرير مجلة «دروشبانارودوفdrushba narodov «ان المستويات الفنية العالية تجدها فقط فى الأدب الذى جاءنا من «الأمس، أما الأعمال الحالية فهى لاترقى الى هذه المستويات»، ويعتبر «فلادميريوفدرانيكو» أكثر حدة حين يقول «عندما ينقشع الضباب سيعرف الناس أن النشر المعاصر هو مايبدعه المبدعون اليوم بحالته الراهنة وسيدركون أن الأدب هو حالة معاصرة وليس مجرد تراث يأتينا من الماضى.. ولايمكنك أن تنفى التهمة عنك مدعياً أن لديك عمالقة مثل «باسترناك» و«بلاتونوف» وإنما السؤال الأساسى ماذا قدم المعاصرون؟ لدينا عشرة آلاف مبدع سوفيتى ماالذى قدموه؟... لاشيئ.وأكثر من هذا يتحدث «بوندرانيكو» عن الثلاثة أعوام الماضية كفترة من فترات الركود الأدبى.ويقول إنها لم تقدم حتى الآن عملاً واحداً يستحق الاهتمام، وحتى اذا أخذنا فى الاعتبار أراء المتحفظين يمكننا القول أن قمة الابداع الأدبى فى مرحلة البرسترويكا تتمثل فى عملية السماح بنشر الأعمال الممنوعة، ويرى «نافاديم كوجينوف» وهو ناقد له قناعاته المتحفظة أن «دكتور زيفاجو» رواية ذات جمهور محدود بل أنه يرى أنهـا تفتقر الى الحساسية الفنية وأنها ليست شيقة كما تدعى الصحافة الغربية والسوفييتة.. فالصحافة تعطى للناس إنطباعاً أن الأعمال التى تنشر الأن مُبهرة ومثيرة.. ويؤكد «كوجينوف» أن العديد من القراء يرون أنهم دفعوا مبالغ كبيرة ولم يحصلوا فى المقابل الا على رواية «باسترناك» ويضيف «كوجينوف»- «لقد قيل للقراء أن «دكتور زيفاجو» قصة حب مفعمة بالعواطف.واعتقد القراء أن الرواية تحتوى على مشاهد جنسية » وهو يرى أن دكتور زيفاجو «مقالة قصصية بالغة التعقيد ولذا لايجد القارئ العادى متعة فى قراءتها» ويطرح كوجينوف سؤالاً يجيب هو عليه «كم عدد القراء الذين يستطيعون قراءة «دكتور زيفاجو» فى الولايات المتحدة؟.. بضعة آلاف... لكنهم هنا فى الاتحاد السوفيتى قد طبعوا مليون نسخة ويخططون لطبع الرواية بشكل دورى. ويردد النقاد المحافظون نفس الرأى ولاسيما «بوندارنيكو» الذى يقول «عندما نشرت «وكالة نوفى مير» «دكتور زيفاجو» قرأها عدد قليل الى نهايتها » ويرى «بوندارنيكو» أن ذلك مرجعه لسببين.. أولاً: لقد قرأها المثقفون السوفيت قبل ذلك مع ماقرأوه من أعمال ممنوعة فى مخطوطات كانوا يتداولونها سراً فيما بينهم

ثانيا: أن جمهرة القراء الذين يقرأون لأول مرة يجدونها لاتحقق نظرتهم فيها ولذلك لايكملون قراءتها، لكن بوندرانيكو يختلف مع كوجينوف، فى كونه لايعزو عدم ارتياح القراء للرواية لكونها لاتحتوى على مشاهد جنسية ولكن لكونها لاتحتوى على الخطاب المعادى للسوفيت ويرى «كوجينوف» أنه ليس هناك أهمية ترجى من طبع رواية مثل "the pit " لبلاتونوف وهى



رواية تصل فيها التجديدات اللغوية والأسلوبية الى قمة تطورها.. ويصفها كوجينوف بأنها غير شيقة وغير مفهومة ويتسائل «لقد نشرت الرواية فمن الذى سيقرأها ؟ إنه عمل تجريبى من المستحيل أن يقرأه الجمهور العادى بل إنه يؤكد أنها بالغة الصعوبة حتى بالنسبة له وهو ناقد محترفا.

اذا كانت وجهات النظر المتحفظة صحيحة فلماذا اذن ارتفعت أسعار مطبوعات «نوفى مير novg mir ، يقول كوجينوف إن لدى القارئ قناعة مؤكدة أنه فى حالة منع السلطات نشر عمل معين فلابد أن يكون هذا العمل جيداً وهم يتصايحون فى كل مكان «بلاتونوف... بلاتونوف» واذا لم تنشر أعماله فلابد أن ذلك يرجع لانتقاده للسلطة وعندما يحصلون على النسخ لايجدون شيئا من ذلك مطلقاً..

أما «آنجابارداىز» وهو مدير لدار النشر المرموقة khudoshest vennaya lit-.ereatura.

فيعتقد أنه من بين وسائل الاعلانات المتعدده أن تقول عن عمل معين إنه ردئ وتكرر هذا لمدة خمسة وعشرين عاماً دون السماح بنشر العمل.. ولو كانت رواية «دكتور زيفاجو قد نشرت فور كتابتها لما أكمل قراءتها أحد.ويضيف «أن الرواية «دكتور زيفاجو» لاتنتمى الى نوعية الأعمال ذات الجمهور العريض»

ما تصور الأدباء والنقاد الليبراليين؟؟

بالرغم من أن النقاد والأدباء السوفييت الذين ينتمون للمعسكر الليبرالى هم أكثر الناس تحمساً لعملية نشر الأعمال التى كانت مهملة ويتحدثون عن هذه الأعمال باعتبارها الكنوز الأدبية للقرن العشرين إلا أنهم يرون أن كثيراً من هذه الأعمال التى سمح بنشرها تفتقر الى أى ميزة فنية.. فرواية «ريبياكوف» «أطفال آربات» رغم أن صفوة التقدميين يعتبرونها من الأعمال الهامة التى تعالج مرحلة الاجحاف الستالينى الا أنهم فى نفس الوقت يشعرون أن الرواية رغم تمتعها بشعبية كبيرة تفتقر الى الأسس الجمالية- كما أوضحت الدراسة التى أجرتها مجلة «رومان جازيتاroman gazeta- وأن شعبيتها لن تدوم طويلاً وتقول «تانيانا توليستايا» وهى كاتبة قصة قصيرة ان الرواية ضعيفة جداً بالمعنى الفنى.. ورغم أن صورة ستالين مرسومة بشكل مثير إلا أن الأجزاء الأخرى فى الرواية مملة للغاية»... ويرى فايتسلاف بايتسوخ».. وهو قاص أيضا «أن هذه الرواية عبارة عن ركام من الحقائق والشخصيات التى تفتقد الى تركيبة الحياة وسمات الأدب الحقيقى».- أما إيجور زولاتسكى» وهو ناقد أدبى ليبرالى معتدل فيقول عن «ريباكوف» أنه كاتب سياسى ضعيف المستوى ولن يقرأه أحد خلال ثلاثة أعوام...

لقد شهدت السنوات الأخيرة ظهور الاهتمام بالتاريخ السوفيتى، ليس فقط الاهتمام بالسنوات الستالينية.ويقول «فلادمير لاكشين» أننا مهتمون أيضاً بالمرحلة الخرتشوفيه والبريجنيفية، أننا نحاول الآن لاول مره وبشكل حقيقى أن نفهم تاريخنا.. ما الذى عايشناه فى السبعين سنة الماضية؟ ماهو الجيد فى هذه التجربة وماهو الردئ؟-

إن الروس وهم يبحثون عن اجابات لهذه الاسئلة يتجهون الى «الأدب الوثائقى» المذكرات والخطابات واليوميات والوثائق الشخصية وكل ما من شأنه أن يلقى الضوء على أوجه التاريخ السوفيتى حتى سنوات برجينيف.. لقد أصبح هذا الاسلوب شعبياً بدرجة كبيرة حتى أن «مجلة زناميا» قد خصصت قسماً كاملاً للمذكرات وجميع أنواع الأدب الوثائقى وقد نشرت بالفعل على سبيل المثال «مذكرات كونستانتين سيمنوف. وفيها يتحدث عن مقابلاته مع ستالين وفى تصوره لشخصيته فى سنواته الأولى والأخيرة ويوضح لاكشين مدير تحرير مجلة «زناميا» أن سيمنوف قد سجل ذلك بنفسه على اسطوانة لأنه أعتقد أن تلك التسجيلات سوف تكون ذات فائدة للقادمين من بعده خلال مائة عام، لكنه لم يكن يدور بخلده أنه بعد سنوات قليلة من موته سيكون من الممكن طباعتها.. لقد قال «كونستانتين» سيمنوف كل ما اعتقده بطريقة بالغة الصدق.

ونشرت مجلة زناميا إيضا فى عددين متتاليين مذكرات ألكس آدجوبى» وهو محرر سابق فى جريدة «ازفستيا» وزوج إبنة «نيكيتا خروتشوف» وهذه المذكرات بالاضافة الى كونها وثيقة

فى حد ذاتها تعتبر هامة ايضا لأن كاتبها شخصية سياسية كانت مطلعة على الأسرار فى أعلى مستويات صياغة القرار السياسى فى عهد خروشوف» وكما يقول «لاشكين».. «إن مذكرات «آلكس» هى عرض للصورة السياسية لخروشوف من قلب عائلته، وتشمل المطبوعات الحديثة الآخرى على «خطابات من الجبهة» وهى الخطابات التى أرسلها الجنود والضباط خلال الحرب العالمية الثانية الى عائلاتهم..

والسؤال الآن الى أى مدى استطاعت البريسترويكا- فى ارتباطها بالمصارحةglasnostوالنقد الذاتى- أن تظهر تجلياتها فى الكتابات المعاصرة؟؟

أن المتابع للصحافة السوفيتيه يشهد انفجاراً لا تخطئه العين فى الكتابات التى تتناول الشئون العامة أو مايسميه السوفيت «البليسيستيكا»publicistika وهو الشكل الذى من خلاله تمكن العلماء والكتاب السوفيت من إثارة الافكار المرتبطة بمشاكل المرحلة وجذب إنتباه الجماهير لها بالطرق المباشرة.ومعظم هذه الموضوعات ذات طبيعة اجتماعية وهى تناقش الظواهر السلبية التى سادت فترات ماقبل «البرستوريكا» وكثرت التحقيقات الصحفية عن الدعارة والتسكع وادمان المخدرات أو كما صرح «كاربوف» لجريدة البرافدا « أن الكتابات ذات المحتوى الاجتماعى النقدى ليست وليدة مرحلة البرستوريكا ومن ثم لايمكن النظر الى هذا الكتابات باعتبارها مرحلة جديدة فى الادب السوفيتى ولكنها استمرار لمحاولات سابقة وتدعيماً لها فى ظل ظروف مواتية أوجدتها سياسة «إعادة البناء»

ويختلف الأدب عن «البيليستيكا» لأن الاخيرة تركز على جوانب معينه للظاهرة أما الأدب فهو أشمل فى نظرته ولذا فهو يتطلب وقتاً كافياً حتى يتمكن من إمتلاك القدرة على إدراك الواقع وتفسيره فنياً، وقبل أن يستطيع المبدع تقديم الواقع الجديد فى عمل أدبى لابد أن تكون الخطوط العامة لهذا الواقع قد إكتملت وأصبحت واضحة،

أن السوفيت فى هذه الفترة مشغولون بالاسئلة التى ليس لها اجابات جاهزة أما القراء فهم يندفعون لشراء الصحف والمجلات بحثاً عن معلومات تمكنهم من استجلاء المجتمع ومثلهم مثل المفكرين والأدباء كونهم جميعاً واقعين فى أسر اللحظة ومتطلعين الى ما تسميه «تولستايا» كل الحقائق وكل الأشكال» ولذا فأقبالهم على الصحافة شديد لأنها تقدم لهم التقارير والمعلومات الخاصة بالتاريخ السوفيتى والحياة وهم يجدون فى الصحف وسيلة مباشرة للحصول على أكبر قدر من المعلومات وتضيف «تولستايا» «عندما تشترى مجلة فأنك تقرأ المقالات النقدية ثم بعد ذلك من المحتمل أن تقرأ الأعمال الأدبية المنشورة».

لقد وجد القارئ فى الكتابات عن الشئون العامة بديلاً للأدب. وقبل أندلاع البرستوريكا كان

ينظر للصحف على أنها دعائية ويمكن التنبؤ بمحتواها حتى قبل قراءتها ولم تكن حالة الأدب الوثائقى documentary literatn تختلف كثيراً عن حالة الصحف بل لم يسلم الأدب نفسه فقد كان يعانى من المستويات الفنية بالغة الهبوط وظهرت روايات من الدرجة الثانية تلقت استحساناً وجوائز تقديرية من الدوائر النقدية ولم يكن أمام القارئ السوفيتى أى خيار فقد كان عليهم أن يأكلوا هذا الطعام ردئ الطهى.. ، ولكن الموقف الآن مختلف تماماً ويرجع ذلك الى وفرة الأعمال الجيدة ذات الحساسية الفنية العالية التى إنتشرت فى الأعوام القليلة الماضية ويتمتع القارئ السوفيتى الآن بحرية إختيار واسعة ويستطيع الآن أن يكون أكثر دقة فى اختيار مايريد، يقول «لاكشين» «إذا أصبح الأدب الحديث فى مستوى أدب تولستوى سيقبل عليه القراء أما وأنه ليس كذلك فسيظل الناس ينظرون اليه بلا أدنى إحترام..

«البرستوريكا والظروف المحيطة» بوجود الأدب

أهم الاصلاحات التى إستحدثتها البروسترويكا فى مسألة النشر هى عملية الاستجابة لطلبات القراء.. يقول آندشبردايز «يمكنك الآن شراء مجموعة كاملة لبوشيكن لأنها تنفذ فور صدورها. ومن بين أهم التجديدات مسألة السماح للكتاب بطبع أعمالهم على نفقتهم الخاصة ورغم أهمية هذه المسألة الا أنها سلاح ذو حدين لأنها تعتبر مجازفة مادية بالنسبة للكتاب غير المشهورين لكنها مريحة جداً للمشهورين بالاضافة الى كونها تتيح الفرصة أمام الكتاب الذين رفضت أعمالهم دور النشر الحكومية لأسباب فنيه، ويقول إفجينى «بوبوف» وهو كاتب قصة قصيرة «أن ذلك يعنى أن أى شخص يمكنه أن يكتب بعض القصائد غير المفهومة لأحد ويقوم بطباعتها وبالتالى يكون من حقه أن يتعامل معه الآخرون كشاعر وبعدها يمكن أن يقيم الكتاب والنقاد عمله وذلك سوف يوفر الظروف التى تخلق المنافسة الشريفة«-جدير بالذكر أن السيد «بوبوف» كان قد طرد قبل ذلك من «اتحاد الكتاب السوفيت ولكنه استعاد عضويته حديثاً

وبرزت أيضا فى ظل البرستوريكا دلالة ذات أهمية بالغة وهى تأكيد المبدع على تفرده واستقلاليته، ففى أثناء المرحلة الستالينيه من بداية الثلاثينات وحتى منتصف الخمسينات كان الكتاب يتبعون المبادئ الأرشاديه «للواقعية الاشتراكية» وهى مدرسة نقدية اشتملت على عناصر فنيه مبالغ فيها مثل الأبطال الذين هم أكبر من الحياة نفسها والنهايات المتفائلة دائماً، لقد كانت الكتابات تشبه بعضها تماماً وتعطى انطباعاً بأنها جاءت من مواقع فكرية واحدة، وحتى فى منتصف الخمسينيات عندما حدث تراجع نسبى عن «الواقعية الاشتراكية» استمر المبدعون فى التجمع معاً فمنهم من وقفوا تحت مظلة مايسمى «نثر القرية village prose وهى حركة أدبية تمتدح الفلاح والحياة الريفية أو نثر المدينة city prose وهو نوع من الكتابة يعالج الاهتمامات المرتبطة بالحياة فى المدينة وايضا مااصطلح على تسمية نثر الحرب war prose وهى كتابات تعالج موضوعات ترجع للحرب العالمية الثانية مثل «الوطنية.. والدفاع عن الوطن»

والشجاعة.

ويقول «ماكانين» لقد كان الكتاب يلتصقون ببعضهم البعض من أجل الحفاظ على الذات ولو حدث وأعلن واحد منهم أنه يقف بمفرده كان الآخرون يهاجمونه «كيف يمكنك أن تقول شيئا كهذا.. لابد أن تكون مع أحد؟ وتلقائيا تستيقظ فيه غريزة الحفاظ على الذات..

غير أنه فى الأعوام القليلة الماضية برز اتجاه قوى بين شباب المبدعين يؤكد على رغبتهم فى التفرد الفنى وهذه المسألة قد كشفت عن الارتباك الذى يعانى منه النقاد السوفيت الآن والذى يرجع الى عدم قدرتهم على تصور قاسم مشترك بين هؤلاء المبدعين ولذا لجأ معظمهم الى التحدث عن المبدعين كمجموعات عمريه»، وفى بداية الثمانينات برزت مجموعة تضم كتابا مثل «ماكانين» و«كيريبف» و«برخانوف» و«كيم» و«لشتين» و«كيرشاتكين» و«كروبين» وآخرين- وأطلق عليها مصطلحforty yearold writers وهو مصطلح لم يعد دقيقا الآن لأن أعمار هؤلاء الكتاب تقترب الآن من سن الخمسين كما يتحدث النقاد عن مجموعة برزت على السطح قريبا يسمونهاwriters thirty year old.

وتقترب المجموعة الأولى «كتاب سن الأربعين» من تراث الأدب الروسى فمثلاً «مكانين أقرب الى تريفونوف وكروبين أقرب الى إيستافيف وليشيتين أقرب الى آيراموف، ألا أن السمات المشتركة فيما بينهم- رغم إنتمائهم لمجموعة عمريه واحدة- قليلة جداً وكما تقول «ناتاليا ايفانوفا وهى ناقدة أدبية وعضو مجلس تحرير مجلة «دروشباناردودوف» drushba norodov «ليس هناك موقف فنى مشترك يجمع بين هؤلاء الكتاب،وتردد نفس المعنى د. جالينا ببلايا وهى أستاذ فى قسم الصحافة بجامعة موسكو وناقدة أدبية «لاتوجد أى ملامح مشتركة لامن حيث عملية رسم الشخصيات ولا التيمات الدرامية لاشيئ على الاطلاق عدا مسألة العمر»

ما آراء هؤلاء الكتاب انفسهم؟؟

طبقاً لما كانين» والذى يعتبر قائداً وممثلاً لهذه المجموعة «كل مبدع له خط مختلف ومن المستحيل أن تتكامل هذه الخطوط أو تلتقى.. لقد جاء الوقت الذى أصبح كل مبدع يسعى الى تفرده ولقد تزامن هذا- ليس صدفة- مع مايحدث فى بلادنا الآن من عملية تحرر من القهر الشامل وكل ذلك يمثل بداية فقط لكن السير فى هذا الاتجاه أصبح واضحاً وجلياً وأصبح كل مبدع يمتلك الاستقلالية الكاملة ولم يعد ضروريا أن يتشبث المبدعون بالجماعات»

ويعد رفع الرقابة الصارمة من إسهامات البرستوريكا البالغة الأهمية لصالح الأدب السوفيتى. ويقول «لاكشين» أن الموضوعات الوحيدة التى مازال ينظر اليها كمحرمات هى «الأدب المكشوف raphyo jporn أو المعالجات الجنسية المثيرة والدعاية المباشرة ضد الحكومة السوفيتيه أو

الدعوة للعنف والتطرف وفيما عدا ذلك كل شيئ يمكن نشره ولم يعد مطلوباً من الناشرين أن يحصلوا على خاتم الموافقة بخصوص مايقرون نشره ولكنهم الآن يتحملون المسئولية كاملة، ويقول السيد «آند شبردايز» منذ عام فقط كان علينا أن ترسل كل خطط النشر الخاصة بالعام التالى الى لجنة النشر «لإعتمادها مقدماً»

إن عملية رفع تحكمات الرقابة تلقت استحساناً كبيراً من جانب المبدعين وهنا يقول «بايتسوخ» «لقد أزاحت البرستوريكا الحاجز الكريه بين المبدع والناشر هذا الحاجز الذى كان يمنع كل ماهو جديد وشريف» ثم يستطرد قائلاً «أنه الآن بالنظر الى الامكانات المتاحة يمكن القول أن الأدب السوفيتى يعيش فى حالة مثلى لم يشهدها منذ بداية العشرينات فلم تعد هناك كتابات غير مقبولة عدا الكتابات الرديئه، لقد أصبح من الممكن طباعة أى عمل ينم عن موهبة، إن ماحدث فى الأعوام القلية الماضية يعتبر قفزة خرافية.و يطلق «مكانين» و«فازيل إسكندر» على جو الحرية والمصارحة «العيد الكبير» ويقولون« أنهم ينشرون أعمالاً كانت ممنوعة قبل البرستوريكا، لقد شعر ماكانين بارتياح كبير بعد طباعة روايته «الضياع» التى ظلت على الرف سنوات عديدة ويقول اسكندر أن قصصا كثيرة له تجد طريقها الآن لم يكن لها أن ترى النور لولا البرستوريكا»

بالرغم من كل ماتحدثنا عنه فأن البرستوريكا لم تشكل طليعتها بشكل كامل فى الدوائر الأدبية بموسكو،ورغم التقدير الكبير الذى يحظى به جورباتشيف من جانب الليبراليين نظراً لاصلاحاته ولاسيما عملية الغاء تحكمات «الرقابة» إلا أنهم يطالبون باصلاحات أكثر ولقد كثر الجدل حول«اتحاد الكتاب»، يقول «بيبندر انكو» أن هذا الاتحاد هو منظمة لممارسة القهر ضد المبدعين» ويقول «بايتسوخ» pyetsukh أن الاتحاد هو جهاز بيروقراطى متضخم تحول الى آلة كريهة للمشاكل والخلافات الصغيرة ولاتختلف معظم آراء الكتاب باتحادهم لكنهم يتفقون على أن جذور تعاستهم لاتكمن فى الاتحاد كاتحاد لكن المسئولية تقع على عاتق المسئولين عن هذا الاتحاد الذين- على حد تعبير الكتاب السوفيت- يخنقون التدفق التلقائى للأدب بتوجيهاتهم التى لاتنتهى.

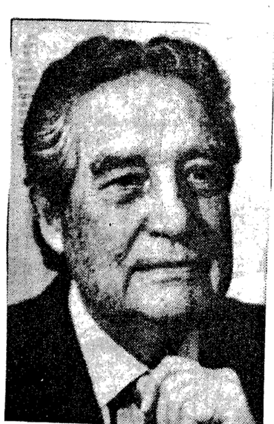
ولقد عبر المبدعون عن وجهات نظر متعددة ومختلفة فمنهم من يرى حل الاتحاد برمته وخلق منظمات بديلة ومنهم من يرى استبدالة باتحاد أدبى يقدم الدعم المادى للكتاب.

أما بخصوص الأساليب التى سيتبعها الأدب فى المستقبل هناك اتفاق عام يسود الصفوة الأدبية على أن النقد التاريخى الاجتماعى سوف تخف حدته وأن خطوط العالم الجديد الذى يسترشد بمبادئ المصارحة والبرستوريكا سوف تصبح أكثر حدة ووضوحاً ويأمل الكتاب والنقاد السوفيت أنه بعد أن يعاد تقييم الماضى وتكتمل هذه الظاهرة السياسية الجديدة التى يقودها جورباتشيف سيصبح الكتاب قادرين على تصوير الواقع تصويراً فنياً بكل تنوعه وأبعاده.. وتقول «نتاليا إفانوفا» أن عملية التحرر الداخلى للأدب السوفيتى ستأتى بثمار فنية جديد ويرى «زولوتسكى أن مرحلة «الميلاد الجديد» ستؤدى الى ظهور أعمال فنية مهمة ويؤكد «إيسكندر» على أنه اذا استطاعت البرستوريكا أن تمد جذورها فى الواقع الأدبى- وهو تيمنى ذلك - فسوف يكون لدى السوفيت أدب شديد الثراء..

أوكتافيوباث الحاصل على جائزة نوبل ١٩٩٠:

مازلت أحيا فى قلب الجرح الطازج

ترجمة/ عبد العزيز السباعى



ولد اوكتافيوباث فى المكسيك عام ١٩١٤، وهو يعد واحدا من اهم شعراء امريكا اللاتينية واحد المثقفين والفنانين المناهضين للفاشية، ورفيق همنجواى، ومالرو، ونيرودا، واهرنبتورج اعضاء الألوية العالمية لمناصرة الجمهورية الاسبانية.

بدأ اوكتافيوباث كتابة الشعر فى سن مبكرة، وشارك فى تأسيس الدورية الأدبية «taller»، التى ضمت طليعة كتاب وأدباء أسبانيا والمكسيك، وأشتغل بالعمل الدبلوماسى فى الولايات المتحدة حتى عام ١٩٤٥، وكون علاقة حميمة مع اندريه بريتون وآخرين من الفنانين والأدباء والشعراء، وكتب خلال العام ١٩٤٩ متاهة العزلة «lalyrimth of soli-

.«tude

«النسر أو الشمس» «eagle or sum» عام ١٩٥١ تلك الأعمال التى أقتربت من السريالية فى قسماتها. وفى العام ١٩٥٥ نشريات «القوس والقيثار» «the bow and lyre» مقالات فى الشعر، وفى عام ١٩٦٢ أعتمد اوكتافيوباث كسفير فى الهند، فكانت فرصة ذهبية لتشرب الفنون والفلسفة الشرقية، وكتب مقالات فى الانثروبولوجيا، وعلم الجمال، والسياسية، منها التيار المترد« AITERMATING CURRENT » فى الوصل والفصل «conjunctions, disjunctions»

وفى العام ١٩٧٠، درس باث فى كمبروج حتى عاد الى المكسيك فى عام ١٩٧١، وأسس مجلة «plural» التى اهتمت بالأدب، والنقد، والسياسية، والتى كان لها تاثير بالغ فى الحياة العقلية لامريكا اللاتينية.

وترجع ينابيع اوكتافيوبات الشعرية، الى الرومانسيين الالمان، خاصة نوفاليس «Novalis» والرمزين الفرنسيين نرڤال «Nerval»، وتأثره بعصر الباروك فى اسبانيا إبان القرن السابع عشر، وانعطافه الشعرى نحو وردرورث wordsworth، وبودلير boudelaire، ورامبو Rimlaud مالارميةMallarme.

غير أن لاوكتافيوبات ملمحه الخاص الفريد ويتجلى ذلك فى محاولاته لاكتشاف الزمن، ومحاولاته فى الوصول الى ماوراء الثنائية dualism، فضلا عن إعلانه عن الطبيعة اللايدلوجية للشعر، فكتب ذات مرة «الشعر هو الصوت الآخر، ليس صوت التاريخ، أو اللاتاريخ. anti history، ولكن هو الصوت الذى يقول شيئا محتلفا فى إلتاريخ»

الشارع

الشارع طويل. صامت
وأنا أسير فى إلعتمة،
أتعثر وأسقط،
أنهض،
أمضى مترنحاً،
أدوس الحصى الصامتة
والهشيم
وخلفى، واحد مثلى
يدوس الحصى والهشيم

يبطئ إذا ما أبطأت.
ويعدو إذا ماعدوت.
وأستدير،
ولاأحد.
كل شيئ معتم ومطبق
أدور، وأدور بين الأركان
التى تسوقنى أبدا الى الشارع
حيث لا أحد ينتظر
لا أحد يتبعنى
حيث أطارد واحداً يتعثر،
وينهض...
و«يرد» حين يرانى،
لا أحد

عشق

يستلقيان على النجيل
صبى وصبية
يمتصان البرتقال
يتبادلان القبلات
مثل موجتين تتبادلان الزبد
يستلقيان على الشاطئ
صبى وصبيه،
يمتصان الليمون
يتبادلان قبلاتهما،
مثل سحابتين تتبادلان الزبد
يستلقيان فى النفق
صبى وصبية.
صامتين بلا قبلات
يتبادلان صمتا بصمت...

المزار

الاسم،
ظله

الرجل	المرأة
المطرقه	الجرس
حركة الضم	حركة الكسر
البئر	البرج
الساعة	المؤشر
الوردة	العظمة
القبر	الدش
اللهب	النبع
الليل	الجمرة
المدينة	النهر
المرساة	الذورق

رحم الرجل
الرجل
جسد الأسماء
إسمك فى اسمى
فى إسمك أسمى
واحد يواجه آخر
واحد ضد آخر
واحد حول آخر
واحد فى الآخر
لااسم.

جسدان

جسدان وجها لوجه
موجتان فى الأزمنة.
وفى الليل محيط.

جسدان وجها لوجه
صخرتان فى الأزمنه
وفى الليل صحراء

جسدان وجها لوجه
جذران فى الأزمنة
رباط فى الليل.

جسدان وجها لوجه
نصلان فى الأزمنه
تومضان فى الليل.

جسدان وجها لوجه
نجمتان تهويان
فى سماء خالويه.

هنا

خطواتى عبر هذا الشارع
تدوى فى شارع آخر،
فيه أسمع وقع خطواتى
أمر عبر هذا الشارع،
الضباب وحده
حقيقة..

الفجر

أيد باردة مسرعة
تسحب ضمادات الظلام
أفتح عينى،

مازلت أحيا
فى قلب الجرح الطازج

كتابة

أرسم تلك الحروف
مثل الأيام
ترسم تصاويرها
تمر بها...
ولاتعود...

الصبا

وثبة الموجة..
أنصع..
كل ساعة..
اكثر أخضرارا
كل يوم..
إضغر..
موت...

تناغم

الى كارلوس فونيس

ماء مرتفع
بستان منخفض
الرياح فى الطرق
بئر هادئة
دلو ماء قذر..
يهبط الماء للشجر
تصعد السماء للشفاه.

غزلية

أكثر شفافية من قطرات الماء.
خلال عروق الكرمة المجدولة.
وأنا أبسط جسراً
من ذاتك الى ذاتك
يتطلع إليك
أصدق من جسد تسكنينه
مثبت فى مركز عقلى
أنت خلقت لتسكنى جزيرة...

الفجر

أيدى الريح وشفاهها
قلب الماء.
نبات الآس
مخيم السحب
الحياة التى تولد كل يوم
الموت الذى يلد الحياة
أفرك عينى..
السماء تمضى على الارض..

البعيد

الليلة البارحة
تلك الليلة
شجرة الرماد
كادت أن تقول
ولم تقل

هتاف

لايزال
لاليس على فرع الشجرة
فى الهواء
لاليس فى الهواء
فى اللحظة..
الطائر الطنان..

فاصل حى

البرق أو السمك
فى ليل البحر
والطيور
البرق فى غابة الليل
عظامنا برق
فى جسد الليل
إيه، ايها العالم
كل شيئ ليل
الحياة برق..

الطائر

صمت الهواء، الضوء، السماء
فى شفافية الصمت
هجع النهار
شفافيه الفضاء
شفافية الصمت..
وضوء السماء الساكن
نعومة على النجيل
الاشياء الصغيرة بين الصخور،
تحت الضوء المتماثل،
كانت الصخور...

وأغنيه طائر،
وسهم هزيل
والسماء التى تهز جرح صدر فضى،
تهتز الأوراق
يصحو النجيل
واعرف ان الموت سهم،
تطلقه يد خفية.
وفى ومضة عين نموت..

صخر فطرى

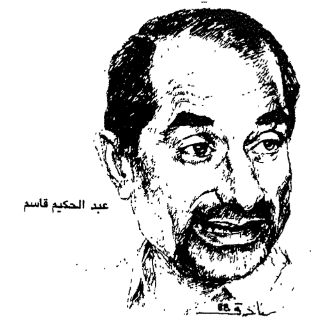
يترامى الضوء في السماوات المترامية
قطعانا مذعورة
ترتد العين تطوقها المرايا
مناظر هائلة كانها الأرق
أرض صخرية من العظام
خريف لانهائى
الظمأ الذى يفجر الينابيع اللامرئية
موعظة شجرة الفلفل الأخيرة فى الصحراء
أغلق عينيك وأصغ لأغنية الضوء
أذنك مأوى للظهيرة..
أغلق عينيك، أفتح عينيك
لاأحد... ولاأنت
فلاصخر.. لاضوء...

OCTAVIO PAZ

طبعة باللغتين الاسبانية والانجليزية

اعداد وترجمة تشارلى تاملينسون بنجوين ١٩٧٩

أشعار مبكرة ١٩٣٥-١٩٥٥



عبد الحكيم قاسم

وداعاً عبد الحكيم قاسم

د. غالي شكري/ فاروق عبد القادر/ عبد الرحمن ابو عوف/ أحمد اسماعيل

الحفر عند الجذور

د. غالى شكرى

ليس عبد الحكيم قاسم ممن يتطلب عملهم المتابعة «التاريخية» لتبيان مدى «التطور» الذى اصاب العمل او صاحبه، بالاضافة الى اننى اشك فى صلاحية هذا المنهج اذا طبق على الابداعات الجديرة بتسمية الفن. اما الكتابات التى ماتزال «تتطور»، فان ارتباطها بالزمان والمكان هو ارتباط الاسير بالسجن، وليس ارتباط الزمان بمالك الزمان والمكان بصاحب المكان. وهذه الدرجة فى الكتابة هى مرحلة سابقة على الكتابة، وقد لاتأتى بعدها الكتابة أبداً وكذلك الامر مع «النقد» الذى يرصد ما يسمى بمراحل التطور، فانه يبتعد عن الافتراض المبدئى لاى نقد، وهو ان نسبية العمل الفنى فى التاريخ هى الوجه الآخر الملازم للظاهرة ذاتها، عنيت القيمة المطلقة الكامنة والتى يقود تحليلها الداخلى الى معرفة القدر الذى تجاوزت به حدود الزمان والمكان.

فى عباره اخرى فان التاريخ لاينفى المطلق، ولكن البيئة والوقت يصوغان الرمز النسبى فى كل عمل ادبى. وتشكل الخبرة والثقافة والموهبة عند الكاتب حجم العلاقة بين النسبى والمطلق، وبالتالى القيمة النهائية- الآن للعمل- والتى يمكن استنطاق الحكم بشأنها فى جيل آخر وعصر مختلف، لان هذه القيمة تتجدد حسب الطاقة الداخلية المتكونة من عناصر قد لايعى بعضها الكاتب نفسه ولانقاده المعاصرون له.

اقول ذلك، لان ارتباط اسم عبد الحكيم قاسم وقلة قليلة معه بمصطلح جيل الستينات قد يظلم العمل الذى انجزه، فعندما اطلقنا هذه التسمية كنا نستهدف التفرقة بين اجيال من الرؤى لابين اجيال من البشر. ولكن المصطلح قد استنفد اغراضه، وآن أوان التحرر من اعبائه. وعمل عبد

الحكيم قاسم فى مقدمة الاعمال التى تساهم فى عملية التحرر هذه من تعبير لم يعد صالحا كأداة اجرائية فى التقويم النقدى، ذلك ان كتابة هذا القاص لاتكتسب شرعيتها من نقطة الانطلاق بل من حالة الديمومة.

واقول ذلك ايضاً لان النسيج القصصى فى هذه الكتابة لايتصل ولا بأوهى الصلات، بما هو واضح غاية الوضوح فوق السطح من احداث الربع قرن الاخير. وانما ترتبط كتابة عبد الحكيم قاسم بالاعماق الغائرة لهذا الزمان، ارتباط العالم بالكتابة وارتباط المكان باللغة. اى أن الرجل هنا نقيض الوسائل والغايات، فهو أيضاً نقيض التسجيل الجميل او القبيح لجزئيات الصورة المكتملة قبل الكتابة. انه ليس صحفيا يكتب «الادب»، وليس «اديبا» يتقن بلاغة القلم. ولكنه لاينفصل عن جذور الاشياء لحظة واحدة. والحفر عند الجذور هو مهمة الباحث عن رؤى. كتابته اذن هى رحلته الى أصول الظلام ومصادر النور، وليست «عن» الرقعة التى اتشحت بالعتمة أو انكشفت بالضياء. هذة الرحلة مستويات من الوعى واللاوعى والحلم والكابوس، مستويات تتركب وتنبسط وتنداح وتتماهى، فهى رحلة فى اللغة والشعور والتفكير. لذلك كانت اللغة فى كتابة عبد الحكيم قاسم نقيض الطزاجة الصاحية ونقيض الارث المباح، لأنها ليست أداة تعبير ولاوسيلة توصيل، بل هى جزء لاينفصل عن كيان الرحلة وتكوينها.

وأقول ذلك أخيرا لأن جسد الكتابة عند عبد الحكيم قاسم يتشابه جلده أو اطرافه أو لونه مع ملامح الجسد غير المكتوب للقرية او المدينة او الانسان الذى نعرفه أو لانعرفه. ولكن روح النص فى هذه الكتابة لا شقيق لهاولاتوأم، لذلك يتحرك بها الجسد وينبض ويتنفس ويسلك على نحو مغاير كليا لأية كتابة أخرى.

لهذه الاسباب ارجو ان اكون مفهوماً حين اقول اننى لن اتابع مايسمى بالتطور فى كتابة عبد الحكيم قاسم دون ان يعنى ذلك عدوانا على التاريخ. كذلك فان مايعنينى هو عملية الحفر عند الجذور او الرحلة التى قام بها الكاتب دون ان يحسب الامر افتئاتا على نسبية الزمان والمكان.

ولهذه الاسباب ايضاً، فاننى لن اكون محتاجاً الى «الاستشهاد» بقصص جميلة كثيرة للكاتب، ربما يراها غيرى اكثر جمالاً من القصص القليلة التى اتناولها هنا.. فالحقيقة انه ليست لدىّ احكام تحتاج الى شهود، كما اننى لااستهدف فى الكلمات التالية تقديم او تقويم عمل عبد الحكيم قاسم، وانما ابتغى اقتراح اسلوب فى القراءة لايغنى باية حال عن اساليب اخرى، خاصة وان الكتابة التى نحن الآن بصدد قراءتها من الثراء بحيث تغرى بالمزيد والمزيد من المحاولات.

(٢)

قبيل منتصف عام ١٩٦٧ كتب عبد الحكيم قاسم «حكايات حول حادث صغير» التى نشرتها «المجلة» فى عدد اغسطس من تلك السنة. كانت المجلات والصحف قد نشرت للكاتب الكثير من

الاقاصيص طيلة السنوات الخمس السابقة على هذا التاريخ، وقد ضمتها مجموعته «الاشواق والأسى» التى لم تظهر الأ عام ١٩٨٤. ولست اعرف منطق الكاتب فى تقديم قصة على اخرى او الدافع الذى حفزه الى هذا التبويب دون ذاك.ولكن شعورا غامضا انتابنى بان عبد الحكيم قاسم تردد كثيراً فى جمع هذه القصص بين دفتى كتاب «الاشواق والاسى» وانه حسم الامر اخيراً من تصفية الحساب مع النفس والتصفية لاتعنى انتهاء المكابدة والمعاناه، بل العكس تعنى بدايتها. وقد خالجنى الشعور الغامض نفسه بان «حكايات حول حادث صغير» هى ضربة الفأس الاولى حول «الجذور» بحثا ملهوفا عن رؤى فى ظلام دامس من قبل ان تقع الهزيمة المدوية، وكان وقوعها سقوطاً لرؤية الاجيال السابقة مجتمعة، رؤية النظام الشامل للمجتمع والثقافة، رؤية القوام شبه الطبقى الرجراج الذائب فى براثن السيولة المائعة. وكم اغتاظ من اننى اقتصر هنا فى الكلام عن القصة القصيرة فالحقيقة ان كتابة عبد الحكيم قاسم لاتحتمل هذا التصنيف المتعسف، وهو كأى صاحب ابداع كبير، تدل عليه كتابته ايا كانت قصة او رواية او مسرحية او مرضاً او سلوكا، فكلها كتابة بالمعنى الاعمق لهذه الكلمة. وكم انا محتاج للقول بان «أيام الانسان السبعة» قد جسدت عبر الامتداد الزمنى غير. الموصول هذا «الانهيار» الذى اشير اليه خارج النّص، ولكن عبد الحكيم قاسم الذى يحفر عند الجذور فيخاطب اصول الاشياء ويحاور مصادر الظواهر، لايحكى لنا «عن» الانهيار او السقوط او الهزيمة التى يعرفها الجميع، والتى كان الجيل السابق قد وصل الى حد التنبؤ بها. وانما هو يخلق لنا لغة جديدة قادرة على مقاومة سحر الطزاجة اليومية ليسبر اغوار السر الكامن فى الاحشاء التى اثمرت. ولذلك فهو لايحتاج ايضا الى لغة الاقنعة او رموز الاستعارة الموروثة.

اللغة فى كتابة عبد الحكيم قاسم ليست معجم المفردات او التراكيب، وانما هى البناء ذاته، فالشخصية والحدث والموقف كلها مفردات، والمشاعر والافكار والاحلام كلها تراكيب، تتكون منها الالفاظ وطريقة السرد والحوار.. على عكس «الاسلوب» فى الادب السابق، حيث كان اللفظ والمعنى يحكمان المكبوت والمنطوق، ويكوّنان الشخصية او الحدث او الموقف.

فى«حكايات حول حادث صغير» يضعنا الكاتب امام الحاضر وجها لوجه، يحاصرنا بسبعة تجليات للموت. هذه التجليات اشبه بدائرة مكتملة يغلق فيها الماضى ابواب المستقبل. والمقصود بهذة التعبيرات «الزمنية» هو اكتمال الدائرة بحيث انها تفتقد الزمن.

أول التجليات هو «الفتاة العمياء» التى تقتعد الرصيف ترتل القرآن وتنتظر ان تلد لحظة الغادين والرائحين قرشاً يسقط فى حجرها. منذ البداية يستخدم الكاتب هذه الجملة «الجو مثقل بكأبة غريبة» ولاندرى ما أذا كانت هذه الكأبة قد استشعرها الرواى، او انه يفترضها فى الفتاة العمياء. ولكننا نفاجأ به يستخدم كلمة «الموت» كلما مرّ الناس دون ان يخرجوا من جيوبهم قرشاً، حينئذ يقرن الموت بالعقم، فيقول «تموت اللحظات دون ان تعقب». و «ماتت اللحظة عقيما من



غير عقب». ثم يقطع هذا التواتر السردى، ليختلف الايقاع من ترقب الفتاة للقرش الى انصاتها لهذا الهمس من رجل لامرأة «انا هموت». الصوت كعديد الندابة، ولكن الصدى فى قلب الفتاة «الناس يموتون كل يوم».

هذا الموت الملتبس لايجلو التباسه الحديث التليفونى القاطع فى التجلى الثانى «من عدلى الى الاسماعيلية» حين ينعى الناعى «اخوك مات». وكما ان الموت جوار بين من خافه متوجعا فى التجلى الاول ومن رأت.- هى العمياء- انه الامر الطبيعى، فان الموت فى الحكاية الثانية جدار بين الاخ العاقل الذى يجب ان ينام الليلة استعدادا لأداء الواجب، والأخ «نصف المجنون» الذى فشل فى دراسته ولم يحصل على شهادة وسرق مخازن الشركة لينفقها على أصحابة السيئين. حيدة الراوى تكسبها نظرة الأخ الذى تلقى خبر الموت مصداقية المفارقة. وعلينا ان نستجمع المفارقات المنسجمة، فما زال الموت- كما قالت العمياء امر طبيعى، لعله الآن اكثر من طبيعى لأن «الاخ» يحمل تبريره الشخصى، بعد ان حملت العمياء، لمن ليس اخاها، تبريره العام.

ويظل الالتباس قائماً «فى تلك الفيللا البعيدة»، حيث يموت كاتب المصنع الذى فصله «المخاطب» من الخدمة مثل ان يفصله الموت عن الحياة. هناك «مخاطب» دائماً، بالصدفة مرة واحدة وعمداً فى بقية المرات. والمخاطب ضد «الموت» دائماً، باستثناء مرة واحدة. مفارقة «المصنع» ان صاحبة «صعد من الحضيض الى القمة»، ولكن الحضيض لم يفارقة على نحوما، لانه ظل أمياً رغم امتلاكه للمصنع والفيللا والسيارة، هو السّبّاك الذى كان. لذلك يصبح «الكاتب» هو الخصم، رغم الاخلاق الطيبة والامانة. هذا من فوق السطح. ولكن الحفر عند الجذور، هو الخصومة مع الماضى من جهة والخصومة مع المعرفة من جهة اخرى. اما «الاخلاق» فليست خصما للسّبّاك الذى اصبح صاحب مصنع.

يتدرج بنا الموت الملتبس «عند بائع الاكفان». المفارقات المنسجمة تتوالى. نحن الآن فى منطقة الموت الملموس. الميت غائب، ولكنه حاضر فى الآخرين. عامل التليفون ومسجل الموتى والرجلان اللذان يشتريان الكفن والاسطى الخياط والرجل الصغير الذى يطلب كفنا مجانا بتصريح للدفن يقال انه مزور. هذا الحضور المتعدد للموت، هو حضور للميت الغائب صاحب الدكان عجلات ينشر السلام والتوتر. يقول عن الاسطى المتبرع بالخياطة «ولد طيب».. لهم الدينا..و ما لهم فى الآخرة نصيب»، وعن الذين يطلبون اكفانا بالمجان «بيجيبوا تصاريح مزورة».

ما العلاقة بين العمياء والأخ الشقيق وصاحب المصنع وبائع الاكفان، والعلاقة بينهم وبين الموت؟ عبد الحكيم قاسم لايجيب، ولكنه يحفر، يسأل مثلنا او يجعلنا نسأل مثله ونحفر.

عندما نصل الى «وجوه الزحام» يصل الالتباس الى الذروة، فالعربة التى تقل هذه الاسرة للعزاء توشك ان تكون عربة الموت، فهم موتى مع وقف التنفيذ، والماضى هو النافذة التى يطلون منها على هذا الحاضر المحاصر: كيف يمكن للسيدة آن تناول زوجة الفقيد خمسة جنيهات دون حرج؟ كيف يراها أولا يراها الناس وهى تفعل؟ ولكن «اصطداماً» بسيطاً انتشلها من الحلم لتكتشف رائحة الشارع الكريهة ولتتمنى الوصول الى فراء الخروف الابيض تحت قدميها. تتكاتف اللغة فى اوضاع متقاطعة تفضى الى الهروب من الموت الذى كاد والموت الذى كاد. هل من علاقة بين الشقيق المتزن، والسبّاك صاحب المصنع والسيدة صاحبة الفراء الابيض،؟ وهل من علاقة بين ما «يجب» ان يدفعة الثلاثة للموتى من الفقراء؟ هل من علاقة بين فقراء الامس اثرياء اليوم وبين الاغنياء بالموت لحُد التخمة؟

لايطرح الكاتب اسئلته هكذا، بل يحفر باللغة فى نسيج الحياة الهشة، عبر الهياكل المتزاحمة داخل الدائرة المحكمة الاغلاق، الدائرة التى يتلاشى فيها الماضى والمستقبل داخل الحاضر الذى يتسحيل زمنا خارج الزمن. هكذا ينتقل عبد الحكيم قاسم من منطقة الموت، الى الميت نفسه فى «لن يعود ابداً» لاتحتاج الخضومة آلى اقنعة. الميت و «الكاهن» وجهاً لوجه. الكهانة حالة، وليست وظيفة دينية. حصل الرجل على تصريح الدفن، ولم يعد امامه سوى غسل الجثة. وللمرة الاولى يلقى الموت هذه العناية القصوى بالتفاصيل الرثة. ليس هذا الجثمان «ميتا»، وانما هو «الميت». وليس هذا الرجل سوى «الكاهن». الكاهن والموت وحدهما. يخرج الناس من الدائرة. يستحيل الموت مسيحا مغسولاً بالماء الدافىء. انه الغياب المطلق دون رجاء. نسبية «الجسد» تستدرجه الى المطلق حيث يختلط الازل بالابد فى حلقة سرمدية من الحفر المتصل فى عمق الاعماق. هناك، حيث يصبح الزمان نوعاً من المكان والمكان نوعا من الزمان، يسمّى الناس هذه «الحفرة» باللحد. وفى «عن الذباب» خاتمة القصة التى افتتح بها عبد الحكيم قاسم مشهد البحث عن رؤى، نلمس انقاض الرؤيا التى كانت لمس اليد دون ان نتفجع، بل نحاول ان نولد.

فى وداع عبد الحكيم قاسم:

عن أيامه.. أيام الانسان

فاروق عبد القادر

وهذا نجم آخر من نجوم الستينات يهوى محترقاً بعد صراع مُضنٍ مع الضلام والمحاق. بعد أمل دنقل ويحى الطاهر ومحمود دياب وضياء الشرقاوى وسواهم، ينطفىء نور عبد الحكيم قاسم:

ولد وعاش فى قرية صغيرة (المندرة) الى جوار طنطا (١٩٣٥)، وظل يحملها فى قلبه مهما نأت به السكك، جاء القاهرة فى الخمسينيات حيث عمل فى عدد من المهن الصغيرة، وعرف الحياة فى أحيائهاالفقيرة، قبل أن يكمل دراسة الحقوق فى جامعة الاسكندرية (ويحصل على شهادتها، متأخراً، فى ١٩٦٨)، وعرف عبد الحكيم تنظيمات اليساريين منذ أول شبابه، ودفع ثمن هذه المعرفة سنوات قضاها بين السجون والمعتقلات (فى يناير ١٩٦١ إلى مايو ١٩٦٤)، بدأ نشر قصصه القصيرة بعد منتصف الستينيات، وفى نهايتها نشر روايته الطويلة الأولى (١٩٦٩).

وفى أول ١٩٤٧ خرج عبد الحكيم قاسم وسط موجة الخروج الأعظم التى اجتاحت الكتاب والمثقفين المصريين: الى ألمانيا (الغربية) حيث أقام وعمل وتعلم ورأى، وحين عاد فى يوليو ١٩٨٥ وجد واقعاً متغيراً: الواقع المصرى- فى وجوهه المختلفة- اختلفة توجهاته الرئيسة، ودار دورة شبه كاملة، وعصبة الستينيات رحل منها من رحل وصمت من صمت، وليس على المذاود غير شر البقر، ولم يُطق صبراً. وكان عليه آن يجد عملاً يهيء له مايكفيه، وأن يجد ناشرين ينشرون كل ماكتبه خلال غربته الطويلة، وأن يجد مكاناً لائقاً به فى واقع ثقافى هجينى،

مختلط، والتوت به السكك: طاقة هائلة محتبسة تقف أمام انطلاقها فى مساراتها الصحية والصحيحة سدود وعوائق.

كان عبد الحكيم مزيجاً فريداً من العنف والرقة، من الغضب والرضى، من الاندفاع والاستكانة كان نموذجاً رائعاً لفلاح الدلتا الصغير، الذى خرج الى المدينة، ومن ثم الى العالم الكبير. لكنه ظل هو هو: فيه شهامته. «جدعنته» واندفاعه، وفيه مكره ودهاؤه «ملاوعته» كذلك. وهو فى كل أحواله- مقبل نهم على لذائذ الحياة، يطلب حقه المشروع فى الطعام والشراب والسهر والسمر، واطفاء لواعج الجسد، وبلّ أشواق الروح.

وكان أن ضاق الجسد بعرامته، وبثقل مطالب العقل والنفس، فخان صاحبه فى بعض الطريق: فى ١٩٨٧ بدا لعبد الحكيم أن يرسح نفسه لعضوية مجلس الشعب. وبذل جهداً شاقاً فى الحركة والطواف بالقرى والحديث الى الناس، وخاض مناقشات عنيفة مع أصحاب التيارات التى ترفع رايات الدين، ولم يحتمل الجسد هذا كله- وكان جسد فلاح قوى صبور- فناء به، وسقط عبد الحكيم بجلطة فى المخ فى ابريل من تلك السنة. ترك المرضى آثاره فى الجسد، لكن ما تركه فى العقل والنفس كان أمر وأقسى زايد الكثيرون على مرضه وباعوه لمن يملكون وهم الشفاء. ولكن: أنىَّ للجسد الكسير أن يستعيد صلابته، وأنىَّ للروح أن تستعيد جسارتها واقبالها على الحياة؟

داخلت المرارة، وشيىء من اليأس والسخط نفس عبد الحكيم، ومضى الواقع ينصرف عنه، حتى كاد أن يضيق بالناس، وأن يضيق به الناس.

وليل الثلاثاء الماضى (١١/١٣) كانت النهاية، ورحل عنا عبد الحكيم.

ترك عبد الحكيم قاسم حصاداً ليس قليلاً: ثلاث روايات: أيام الانسان السبعة، ١٩٦٩ «و محاملة للخروج، ١٩٨٠»، ثم «قدر الغرف المقبضة، ١٩٨٢»، وعدداً من مجموعات القصص القصيرة: «الأشواق والأسى، ١٩٨٤» و «الظنون والرؤى، ١٩٨٦»، و «الهجرة الى غير المألوف، ١٩٨٦». وفى شكل يتوسط القصة الرواية قدم عبد الحكيم «الأخت لأب» و «سطور من دفتر الأحوال» ١٩٨٣. و «طرف من خبر الآخرة، ١٩٨٦»، وله تحت الطبع مجموعة أسماها، ديوان الملحقات «لعلها تضم بقية الأعمال التى لم تشملها تلك المجموعات.

وقد نلاحظ هنا أن أغلب أعماله قد كتبها وهو يعيش خارج مصر، وأن سنة واحدة عقب عودته، هى ١٩٨٦ شهدت صدور ثلاثة من أعماله معاً. الملاحظة الثانية هى أنه قد مال نحو شكل القصة القصيرة- الطويلة أو «الرواية القصيرة»، ووجدها هى الأقدر على نقل رؤاه، وتوفير إطار يجمع امكانات القصة والرواية معاً.

عندى، وعند الكثيرين من عرفوا أعمال عبد الحكيم وتابعوها، ماتزال روايته الأولى» أيام الانسان. «قريبة للقلب، وعملاً من أهم أعمال الأدب المصرى الحديث: فقد ظلت للقرية المصرية- منذ كتب هيكل روايته «زينب، ١٩١٣»- إطاراً فارغاً يدلق الكتاب داخله مايشاءون من أفكار ورؤى: هى فى «زينب» ذاتها إطار تدور داخله تناقضات البطل: بين العقل والايمان، بين تعاطفه مع عمال الزراعة وعمله ملاحظاً لصاحب الأرض يستصفى جهدهم، بين حبه لزينب الأجيرة الجميلة وعزيزة التى تنتمى لذات طبقته ثم هى فى «عودة الروح» مجرد تفاصيل تتجاوزها عين الحكيم إلى رؤية صوفية ترى الفلاح سعيداً ببؤسه وجهله، يعمل كأنه يتعبد، ويتألم كأنه يقدّم قرباناً للآله، ويشارك بها ثمه فى مكان واحد لأنه مازال مؤمناً بالتآخى بين الحيوان والانسان «وعلى ضرع البقرة الواحدة يتزاحم الطفل والعجل الرضيع، وهى تعطى كلاً منها بمقدار..»، وهى فى «دعاء الكروان» جزء من الاطار المادى تدور داخله مأساة ذات طابع أخلاقى وعقدة باريسية مستوردة، هى مأساة الفتاة الساعية للتحرر، تصطدم بالتقاليد القديمة والفهم الغبى لمعنى الشرف، فيكون السقوط ثم القتل. والبيئة تستخدم عند طه حسين استخداماً فنياً جيداً لكنه إضافى: انذاراً بالفجيعة المرتقبة حيناً، وتعميقاً لاحساسنا بها حنياً آخر. وتدور معظم أحداث «ابراهيم الكاتب» فى الريف. لكن المازنى ضائق بالريف وأهله، يتعاطف مع الطبيعة تعاطفاً زائفاً ويعجز عن التعاطف مع البشر فيقولها بأفصح لسان: «قبح الله الريف وأهله»!.

فى كل هذه الأعمال، ليست القرية مقصودة لذاتها، هى مجرد اطار من الأشياء والأشخاص والأحداث، يراها البطل«الرومانسى» فلا تلتحم بنسيج عمله، انما تظل المسافة بين الطرفين قائمة، ولايمكن أن يكون الأمر غير ذلك، فهؤلاء الكتاب- على المستوى الفكرى- هم المؤمنون «بالعدل الاجتماعى»، ويكشف بؤس الفلاحين من أجل رفعه عنهم، بالتعاطف والمسح على رؤوس الفقراء والجوعى.

ثم عرفنا أعملاً لجيل تال لجيل تصف القرية كما تراها عين ابن المدينة، ويتخفى الكتاب فى ثياب المهنيين، فتراها بعين وكيل النيابة أوضابط النقطة أو معلم القرية أو طبيب وتسود نغمة باطنية- خفّية أو واضحة- من الشعور بالاستعلاء لايبرأ منه أبناء المدينة هؤلاء، رغم أن معظهم من القرية خرج، لكنه عاد إليها وقد تبنى عقلية طبقة أخرى واحساسها ومسلكها حتى رواية «الأرض» على ريادتها فى تصوير جوانب القرية المصرية. لم تسلم من موقف ابن المدينة ازاءها. أعمال قليلة ليوسف ادريس فى مجموعاته الأولى تتناول القرية حيث هى عالم كامل قائم بذاته، له همومه المادية وأشواقه الروحية، تستطيع العين أن تتجاوز ظاهرة المألوف لتصل إلى أدق تفاصيله وخفاياه، وترسم منها شخصيات وأحداثاً، تنبض بانسانية الرؤية وصدق التعبير (راجع مجموعاته الأولى: أرخص ليالى، أليس كذلك؟ حادثة شرف، على التوالى).

إنما فى هذا الضوء تكتسب رواية عبد الحكيم قاسم أهميتها الأولى: هى عمل موهوب بكامله



للقرية المصرية مدّ الكاتب عشرات الأعين والآذان ليرى ويسمع- ثم يسجّل- مايدور بين الرجال يوم «الحضرة» ومايدور بين النساء ويوم الجبيز»، مايجرى أمام أبواب الدور فى العصارى، وعلى الأفران الواطئة فى ليالى الشتاء، وفوق المصاطب والكيمان فى ليالى الصيف المقمرة. يرى كل شىء ويسجله، حتى كادت بعض فصول روايته (الثانى بوجه خاص) أن تصبح شبه دراسة، أنثربولوچية» لأنماط الحياة فى قرية مصرية من قرى الدلتا، والطقوس التى تنم عن ممارسات خاصة بشؤون البيت وتربية الطفل وممارسة السحر واتقاء الحسد.

لكنها ليست قرية ساكنة، بل قرية فى حالة حركة، تموج بالحركة، حركة تأخذ شكل دوائر صغيرة متعاقبة، لايرتبط تتابعها بزمان أو مكان، لكن له منطقه الخاص، ويتفتح العالم فى وعى عبد العزيز الصغير كلما تقدمت الحركة فى الرواية: هو فى أول فصولها مأخوذ يتمنى لو دامت للأبد هذه الأمسيات الحلوة المليئة بالبهجة والأذكار، ثم هو فى فصولها الأخيرة- وبعد أن تبلغ الحركة فى الرواية ذروتها- ضائق بأهله وخرافاتهم وأوهامهم، يختار مصيره ثم يتقدم نحوه واثقاً وممتلئاً بعد أن تقوض العالم القديم وانهارت دعائمه.

وقد اختار عبد الحكيم قاسم أن يدخل عالم القرية من باب رحب لم يطرقه طارق: حضرة الدراويش واخوان الطريق ورحلتهم السنوية لزيارة مقام السيد البدوى فى طنطا.وهو اختيار ذكى

وموفق، استطاع به الروائى أن يستخلص لنا عالماً كاملاً من قبضة الصمت والعدم (فهو عالم منحسر امام خطو لضياء والتقدم)، وكانت آية تفرده أنه نجح فى الارتفاع بهذا العالم الخاص والمتفرد لآفاق اكثر انسانية وشمولاً، حين جعل من عالم الحضرة وأشواق الرجال المتجهة صوب الزيارة طقساً تمارسه جماعة انسانية بكاملها: الرجال المسافرون، والنسوة القاعدات فى الدور، والرجال القاعدون لجذب اليد وشواغل الحقل، حتى الأطفال والمرضى والعجزة.. من أجلهم تقرأ «الفواتح» أمام المقام ويبتهل المبتهلون، ويعود الرجال فى أيديهم قطع الحلوى واللُعب وشيلان الحرير.

هو طقس جماعى، تتحقق فيه ذات الجماعة، ويذوب الواحد فى الكل فلا يعود متمايزاً عنه ومن أجل ممارسته، يتحمل الرجال الألم والمشقة والمهانة، ومن أجله- ومايرتبط به من أخوة الطريق تتبدد الأرض التى ملكها الحاج كريم قطعة بعد قطعة. والحاج كريم. الشخصية الرئيسية فى الرواية- يرتفع لمستوى «الأب الرمزى» الذى كانت تعرفه القبيلة قبل أن تنقسم لبطون وأفخاذ. الاب المهيب القوى القادر، يعرف كل شىء ويحيط بكل شىء» رب الأسرة الممتدة يبسط ظله الفارع على النساء والصغار. لكن فيه ضعفاً «سقطته»: «إخلاصه لاخوان الطريق وحرصه على أن يوفر لرحلة الحج ماتستلزمه، ولو أنفق عياله. ثم هوليس درويشاً كسولاً كما قد يتبدى لعينى كاتب من أبناء المدينة، لكنه فلاح قوى وقادر، يقضى سحابه يومه فى عمل شاق ومضنى هذا الأب: الجهم القاسى حين يحرث الأرض، أو يذبح البهمية أو يؤدب الزوج والولد، حنون عطوف تندى عنياى بالدمع لذكرى مودة قديمة، ضعفه وقوته فى إخلاصه لاخوان الطريق، وعذابه فى هذا الحنين الى السفر، والشوق للتجوال، فى توقه الانسانى العميق لأن يتجاوز حيزة الضيق فى المكان والزمان، إلى عالم آخر لانهائى، يفجر الأشواق ويزحم القلوب بالوجد.

ومن حوله تتوتر حركة القرية نحو المدينة. السفر شوق ولقاء، خوف ودهشة وأكتشاف، وقبة السلطان مركز العالم، فكيف سيكون اللقاء بين القرية والمدينة؟ هذا اللقاء- يكوّم عبد الحكيم تفاصيله فى الفصول الرابع والخامس والسادس- من أثمن ما فى روايته. القرية المضطهدة التى تثقل عليها المدينة وتتناءى عنها، فتخطف بناتها للخدمة فى بيوتها، وفتيانها للتعلم فى مدارسها، ومن ثم الانفصال عن أهلها بالفعل والقول، ربما ليصبحوا من هؤلاء العساكر أنفسهم الذين يتلقون أهل القرى بالعصى حالما يرونهم، وأهل المدينة هؤلاء- فى كل الحالات- يسخرون منهم ويزرون عليهم، ويطاردهم الفتية الشطار فى الشوارع والحارات بالهزؤ والعبث. رغم هذا كله تفرض القرية طقسها الاحتفالى على المدينة، وينتشر القادمون من القرى حتى أدق الأوعية والشرايين فى جسدها، ويجرجرون بغالهم على وجهها. قد يقوم بين بعضهم وبعض أهل المدينة مايشبه المودة، فما المدينة-فى نهاية الأمر- سوى جزء خرج من القرية ثم تمايز عنها، لكن العلاقة بين الطرفين تظل- فى جوهرها- علاقة بيع وشراء، عرض وفرجة، مقيم وعابر. وتعدم العين المذعورة- رغم هذا كله- أن تجد فيما تراه مادة تقلب البطن من الضحك » ضاحكة تلك الحكايات

حقاً. لكن فى الكلمات آثار القهر»:.

ويزداد وعى الصبى تفتحاً مع تقدم الحركة فى الرواية، حتى يبلغ قمته وقمتها فى الليلة الكبيرة، وتتراكم مئات التفاصيل التى يراها فى المدينة، وفى بيت «الخدمة» الذى اكتروه ليقيموا فيه الأذكار والحضرة، فيرى جسداً ضخماً ينتشر فى المدينة بلا عقل ولاهدف، ويتكشف له كل شىء فى ضوء جديد: صانع الرقى يبيع الحروف المقلوبة للمأفونين الذين يحملون أطفالاً معلولين، سليل رسول الله يتفل فى أفواه الأطفال ويمسح جباههم، الرجال متحلقون حول الطعام يلتهمونه فى بهيمية غريبة ويلوثون أيديهم وذقونهم وثيابهم» وانفجر فى صدره سخط عارم- بداله مفاجئاً:
«- أمم من غير عقل.. من غير تفكير. أمم بتدوس زى البهايم.. مش عارفين رايحين فين.. مش عارفين جايين منين..».

تلك كانت قمة صحوه. تحطم العالم القديم فى وعيه قبل أن يتحطم فى الواقع الموضوعى: سقطت أسطورة الجوابين الذين تطوى تحت أقدامهم المسافات، ويمدون أيديهم فيمنحون البرء للمرضى، ويملأون الضروع باللبن. ثم يموتون فيولد النور. تحطمت صورة الأب الرمزى حين جرؤ الابن على اسقاطه من عليائه بالتمرد فى وجهه وتسفيه حياته، وتحطم كذلك حبه الطفولى البرىء حين اندس بين الأجساد النائمة، وتحسس جسد جبيبته ثم التصق بها وقبلها مرة ومرة، لكنه فتح عينيه فجأة فوجدها تنظر نحوه بثبات، وفى عينيها الدموع. قام متثاقلاً يمشى بين الأجساد النائمة حتى خرج.

وصفق وراءه باب العالم القديم.

ما يأتى بعد ذلك ذو أهمية تالية فى «أيام الانسان السبعة» يتقوض هذا العالم فى الواقع وتتداعى أركانه، واقع الفقر والمرض وفقدان البصر والأرض والمكانة. تتحقق الفاجعة ويسقط الحاج كريم مريضاً بالشلل، لكن الشوق فى عيونه لاينطفئ يظل الى الطريق المحطة مسيرته اليومية يقطعها مهدماً متوكئا على عصاه، ومعذباً بهموم روحه المتوثبة وتوقه الانسانى من جانب، وقسوة واقعة وجفاف نبعة من الجانب الآخر. ورفاق الطريق كذلك تخطفتهم الحياة بهمومها اليومية أو أصبحت الامهم ملهاة مكرورة، لاتسلى أحداً ولايعنى بها أحد.

ما صورة العالم الجديد الذى يخطو نحوه البطل بعد أن وعى واختار؟
لسنا نعرف عنه سوى أن عالم الحياة اليومية والرجال الخشنين الغلاظ، صخّاب بالحديث والضحك والشتائم، عالم الراديو الذى يدلق الأخبار بغير انقطاع، والضجيج الذى لايهدأ حول السياسة والجمعيات التعاونية والاقطاع والظلم وكينيدى وخرشوف..
بينهم ينغمس البطل. فى قلبه مثلما فى قلوبهم من ألم وغضب ومرارة، إليهم ينتمى، ومع

أيديهم بمديده لصنع عالم تغوص قدماه فى الطين بلاتها ويل مسربلة بالوهم والخرافة.

تلك القرية ظل عبد الحكيم قاسم يحملها فى قلبه أنى رحل، ومن معينها الخصب استوحى أهم أعماله، معظم قصصه القصيرة والطويلة ولن يتسع لنا المجال- هنا والان كى نقف أمامها بتفصيل وأناة، لكننى أجد الاشارة ضرورية الى روايته القصيرة، المهدى، (كتبت فى ١٩٧٧، ونشرت فى مجموعة *الهجرة إلى غير المألوف*): هذا *الصانع القبطى المعدم* ينقض عليه قوم غلاظ قساة القلوب أصواتهم عالية، جوفاء مثل قلوبهم وطبولهم. وباسم هداية الرجل الذين يذبحونه ذبحاً. والنهاية التى تنتهى إليها هذه القصة الرائعة ستبقى مع قارئها طويلاً، هى من أجمل ماكتب عبد الحكيم وهى رؤيته لتلك القضية المطروحة دائماً فى الواقع المصرى: فهم *الدين* فهماً خاطئاً والعمل على قهر الآخرين باسمه، يمارسه قوم سعدوا بجهلهم وجمودهم وانحرافهم، وأغلقوا مشاعرهم ومداركهم، وأطفأوا- بارادتهم وحدها- مصابيح الضوء التى خلقها الله للناس!

وبعد عشر سنوات من كتابتها، كان عليه أن يخوض الصراع بنفسه ضد أولئك الذين قتلوا «المهدى»!. فى «المهدى». كما فى «الأخت لأب» و «طبلة السحور» و «سطور من دفتر الأحوال» و «طرف من خبر الآخرة» وسواها، كان عبد الحكيم قاسم كاتب القرية المصرية بامتياز واقتدار.

عبد الحكيم قاسم كان صديقى، آلمنى رحيله، سأفتقده طويلاً.. فوداعاً يا «حكيم».

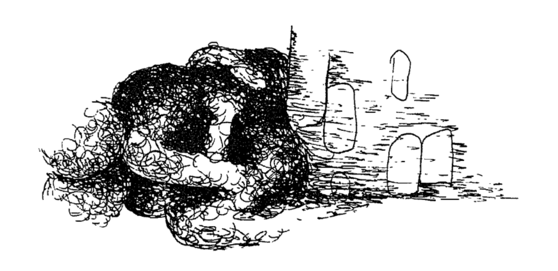
أحزان الرواية.. وعبد الحكيم قاسم

عبد الرحمن أبو عوف

تحزن الرواية العربية لفقدانها فارسا نبيلا من فرسانها هو الروائى عبد الحكيم قاسم أبرز كتاب جيل الستينات المجيد الذى أحدث تطويرا وتجديدا فائق الحيوية فى مسار الرواية العربية المعاصرة

* ولعل نظرة شامله لكلية اعماله (ايام الانسان السبعة) و(محاولة للخروج) و(المهدى) و(رجوع الشيخ) و(الأخت لأب) و(قدر الغرف المقبضة) و(الاشواق والأسى) و(الظنون والرؤى) و(الهجرة الى غير المألوف) (وطرف من خبر الأخرة) لتؤكد عذابات بحثه الدائم المضنى عن رؤية ذات شمول حى للحظة مختارة اونوع من الكشف يسجل بحروف شفافة داخل الوجود العينى المعيش على المستوى الواقعى لريف طنطا حيث صاحب الخطوة والطريق القطب (السيد البدوى) يهيمن على حياة واحلام الفلاحين البسطاء فى سعيهم بين البيت والحقل والقبر بين الحياة والموت، بين التجدد والعدم، بين المحدود واللانهائى

وكل ذلك يؤكد ان التصوير والوصف والسرد وتكوين الصورة الذى كان موضوعيا فيما مضى فى الرواية الواقعية التقليدية قد صار يخضع هنا لفرحة ودهشة وبكارة (الرواى) البطل ولأحكامه المسبقة ولمزاجه ولنظرته الخاصة، غير ان البطل هنا ليس الذات المتوحدة المتعالية المغتربه عن عالم ودفء العشيرة والاهل والمخيلة الجماعية، فلم يعد فن الرواية عند «عبد الحكيم قاسم» يقوم على الوصف ولا على التخيل، بل بخلق خرافة كثيفة معتمة حيث تشعر ايضا بمقاومة



الحقيقة وامكانها كما تشعر بالحمى الاولية وإمتلاك الفكر المتكبر الذى يريد أن يعطيها معنى، أنها رواية تعبيرية ورمزية بكل معنى الكلمة- ذلك أنها تشابه فى المدى القائم بين الحقيقة العامة والحقيقة الجوهرية، بين الوجود والماهية، بين العالم المعاش وعالم الفكر المثالى، بين العينى والمتخيل، فلبست الرواية هى الحياة المألوفه ولا المثال بل علاقتهما التى لاتنى تتمحص.

ولقد كانت روايته الأولى الفذة (أيام الانسان السبعة) بداية الثورة الجديدة للرواية عند جيل الستينات فى تحطيم أقانيم الشكل الروائى التقليدى فى الغرام بالوصف ورسم الشخصيات والأنماط، والوحدات الثلاث حيث البداية والعقدة والنهاية، لقد تخلصت من الرواية الواقعية المستوفية الشروط، وقدمت الواقع فى حضور وركزت عدستها التحليلية على اللحظة الانية وفجرت تناقضات الواقع للكشف عن المستقبل،

إنها تصوير وتجسيد ورسم لطقوس الأيام السبعة للاستعداد للاحتفالية الشعبية التى تقام لمولد سيدى الشيخ السيد البدوى قطب طنطا، وهى تستعير مادتها من أهازيج واوراد واذ كاد طرق الصوفية، وهى تقدم عالم الفلاحين البسطاء فى ريف طنطا وهم يتحدثون عن الطهر والنقاء والبراءة فى سيرة صاحب الطريق السيد البدوى.

ويقدم هذا العالم من خلال رؤية وعقل ووجدان الطفل (عبد العزيز) طفل القرية المصرية ،

والزمن فيها يدور خلال سبعة ايام هى رمز لأيام خلق العالم، انها توحد بين المألوف والعادى والأبدى، والزمن فيها هو زمن الرجوع والاحلام والرؤى المختلفة فى عالم ليسمو عن وضاعة ودناءة الواقع المحدود.

والموت محور أساسى فى أعمال عبد الحكيم قاسم، الموت كعبث، كقدر محتوم .. كمقابل للحياة، نجده فى قصته (الموت والحياة) وتبدأ على لسان الراوية (الملجأ القديم.. الى هنا كنت أهرب من وئدة الظهيرة فى الخارج من الرعب الكامن فى العلاقة بين شمس الظهر والاشياء، علاقة صامته مفعمة بهزيم مزلزل. كنت حينذاك طفلا، ولقد كبرت، لكن الرعب مازال كامنا فى مخ عظامى اتراه تسلل الى من صمت الظهر أم من صمت الليل أم من صمت الظواهر اذا نزل الموت يمشى يبصم خطواته على حطب عرائش الدور عابرا الى البيت المعلوم، خفيا عن الدنيا مرتجف به قلب الدنيا، يلجئ رؤوس الكلاب الى وسائد سواعدها مرغمة تعول اعوالا ذليلا). وفى روايته الاخيرة (طرف من خبر الاخرة)يقلب (الحفيد) البصر بين العزبة (هنا دار الذين ماتو وهناك دار الذين لم يموتوا بعد ومن البيوت هناك تصنع القيود هنا، وذلك الصمت الموحش المسيطر مصنوع من نشيج تلك الوحشة الضارية اطنابها فى عقول الأحياء)

وكل ذلك فى لغة مكثفة محملة بالصورة والرمز، لغة تنحت من التراكم الحضارى والميثولوجى لوجدان القرية المصرية تحتوى فى لمحة واحدة ارقى مافى الفصحى والعامية المصرية من تعبير غنائى ذى إيقاع موسيقى حزين يضفى على الوجود والأشياء حياة وحسا وشاعرية ومعنى ، وهى فى النهاية مفردات جمالية لرؤية صوفية ووثنية فى نفس الوقت

الرحمة لعبد الحكيم قاسم.. فقد بدأ جيلنا يتساقط من قسوة هموم ماعشناه من قلق واحباط وانهيار لاحلامنا التى هى احلام شعبنا.

عبد الحكيم قاسم

طرقات على أبواب الشيوعيين والصوفيين ومجلس الشعب!

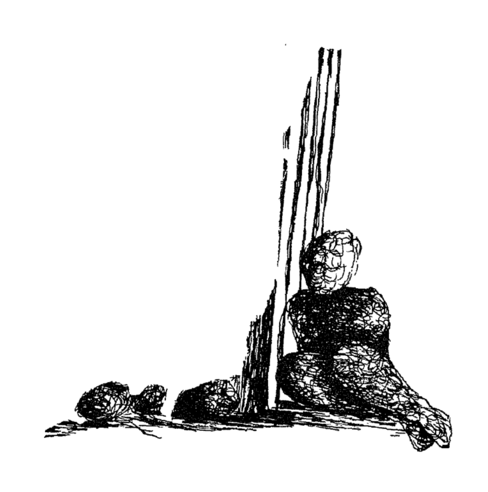
أحمد اسماعيل

مات عبد الحكيم قاسم الكاتب والقصاص والروائى بعد أن أضننا البحث عن اليقين: فى الشيوعية والاسلام والصوفية والكتب الصفراء وأناشيد «الموالد»!

مات عبد الحكيم بعد أن نهشت أعماقه «الظنون» فلم يعثر على ملامحة فى قريته أو فى السجن أو فى المانيا الغربية أو فى سرير الأبيض!

فى شبابه اعتنق الشيوعية، وعرف منظماتها السرية، وذاق مرارة السجن وهو ان الحبس الانفرادى.

وفى تلك الفترة اليانعة من حياته كتب رائعته الأولى «أيام الانسان السبعة»- حول ظاهرة مولد السيد البدوى بطنطا، وانقسم النقاد الى فريقين : الأول يرى أن الرواية محاولة واقعية جريئة لاقتحام ظاهرة اجتماعية ودينية مسيطرة فقد أراد الكاتب أن ينفذ لاعماق الظاهرة ويتعرف على قوانينها النفسية والبيئة، ومن ثم فهى رواية «واقعية » فذة أما الفريق الآخر فقد رأى فى الرواية «عملا رجعيا » لأنه يمجد اكثر الظواهر الاجتماعية تخلفا ، «فالمولد» طقس شعبى ينتمى للشعوزة والدجل والجهل- ومن ثم فالرواية تفتقر الى «النظرة العلمية» فى اختبار الواقع وملامسته.



وكان عبد الحكيم قاسم يرى أن روايته لاتتعامل مع «طقس شعبى» أو «ظاهرة»- فالمولد ليس «سوقا » يتجمع فيه الناس- بل «حياة» كاملة فيها قيم وأعراف ودساتير غير مكتوبة، وضحايا!

واستمر عبد الحكيم يكتب- فاصدر روايته الثانية «محاولة للخروج» يكشف من خلالها طبيعة الصراع الحضارى بين الشرق والغرب فى النظرة الى المرأة.

كان عبد الحكيم فى هذه السنوات لايزال يساريا- الا أنه ظل يتعذب في أعماقه، ويحاول أن يقبض على مفاتيح واضحة للواقع المضطرب من حوله

ونجحت المحاولة الثانية، وكتب روايته القصيرة الفذة «المهدى»= يروى فيها قصة ذلك الرجل المسيحى الضئيل الذى نزل الى قرية مصرية تسيطر عليها جماعة الاخوان المسلمين- فاستقبلوه بالترحاب والكرم الزائد وراحوا يدعونه الى دخول الاسلام- والرجل المسيحى فى حيرة من هذا

الكرم الا انه خائف منهم وحيد بينهم- والجماعة لاتكف عن محاصرته، ويستسلم الرجل لدعوتهم، وتبتهج القرية بدخول المسيحى الوافد فى حظيرة الاسلام.. وعند باب المسجد يسقط المسيحى الخائف ميتا قبل اعلان اسلامه رسميا!

لقد أراد عبد الحكيم أن يكشف عن أساليب الاحتواء حتى لو اتخذت أشكال الكرم والترحاب- فالكرم المبالغ فيه صورة من صور القهر، ووسيلة ماكرة لاقتحام الناس والعصف بهم.

ومرة ثانية يتعرض عبد الحكيم لحملة نقد عاتية بعد نشر هذا العمل فى بيروت، ويفشل فى نشرها فى مصر الا بعد ذلك بعشر سنوات!

وفى أوائل السبعينات سافر عبد الحكيم واسرته الى المانيا الغربية وليميضى بها عشر سنوات كاملة.

وهناك يصطدم بالشخصية الالمانية ومدى عنصريتها واستعلائها- فتهتز ثقته بالأفكار الأممية التى آمن بها فى صدر شبابه، ويرتد الى أعماقة باحثا عن نفسه وهويته وخصوصيته، ويسقط فى صراع مرير بين مشاهداته ويقينه!

ويظل ممزقا لايعرف من هو.. هل هو اشتراكى مؤمن بالأفكار التقدمية.. أم مصرى له حضارة متميزة اكثر تفوقا من حضارة هؤلاء الألمان المتعصبين أم عربى مسلم له حضارة اسلامية عمرها أربعة عشر قرنا ؟!

وتتكاثر الأسئلة، ويستبد به الأرق والحيرة والألم فيعود الى مصر مهزوما كسير القلب- ولم يقدم أطروحته للدكتوراه فى الجامعة الالمانية- فالمأساة بدت اكبر من الدكتوراه وغيرها من درجات التحقق. المأساة من هو عبد الحكيم قاسم؟

ويغوص فى كتب التراث ، ويدمن قراءة القرآن، ويستدعى لغة غريبة فى كتابة القصة- لغة تراثية موغلة فى القدم- ويكتب «الظنون والرؤى» أشبه باشارات الصوفيين وتجلياتهم.

وفى تلك الأثناء يعلن عبد الحكيم أنه كاتب عربى مسلم وأن الاسلام هو هويته وعقيدته، ويفرط فى الهجوم على الأفكار الاخرى، ويشن حربا على كل ما آمن به فى شبابه ، ويحاول أن يثأر من معارفة القديمة، وأبناء جيله من المبدعين فيقيم لهم «مؤتمرا عشرينيا» من خلال زاويتة الاسبوعية بجريدة الشعب، ويمثل بجثثهم مثلما فعل بيحى الطاهر عبد الله وأمل دنقل وغيرهما حتى الأحياء من أبناء جيله لم يسلموا من نقده اللاذع، وكرابيجه النارية!

ويستمر عبد الحكيم فى رحلته الموجعه للبحث عن يقين فى نفس عام ١٩٨٧- يقرر ترشيح

نفسه فى انتخابات مجلس الشعب عن دائرة السنطة على قوائم حزب التجمع ويرفع شعارات ثائرة، وينزل الى قريته البندرة طالبا العون والمساعدة حتى يمثلهم فى البرلمان..

وهناك تجئ الصدمة مروعة ودامية!

فالناس لايعرفون عبد الحكيم قاسم، والانتخابات ليست قرارا أو شعارا حتى ولو كان صادقا!

انها حسابات اخرى، ومصالح مختلفة، وجماعات ضغط ومناورات، والاعيب يجهلها عبد الحكيم الذى راح يصارع طواحين الهواء فى واحدة من أعتى القلاع الانتخابية: محافظة الغربية!

ويسقط عبد الحكيم.. ويصاب بجلطة فى المخ ويقترب من الموت الا انه يظل متمردا على المرض- حتى لو أفقده الشلل حركته واتزانه ويتماثل للشفاء اكثر من مرة- يعود خلالها الى معاركة التى لاتهدأ مع الفكر والأدب وأبناء جيله الذين ظل يلعنهم فى كتابا نهارا ويسهر معهم!

كان يشتمهم ويبكى على صدورهم.. فالحيرة تفتك بعقله، والشك يغتال روحه وضميره..

ويتعب الجسد، ويستقر- لآخر مرة- فى سرير بارد بالمستشفى العسكرى بالمعادي!

وفى صباح حزين.. جاء صوت الأديب الكاتب ابراهيم منصور- عبر الهاتف- باكيا معلنا رحيل عبد الحكيم قاسم معلنا نهاية الرحلة الفاجعة.. لعله الآن مستسلم لاكتشافه الجديد، وربما عثر على الضائع.. (فوداعا ياحكيم».. وداعا أيتها الروح المعذبة والجسد المثقل!)

تقرير المنظمة المصرية لحقوق الانسان حول:

حرية الرأى والتعبير فى مصر

سماحة القبضة الحريرية

تحرير أدب ونقد

أصدرت «المنظمة المصرية لحقوق الانسان» -فى يونيو ١٩٩٠- تقريرا خاصا حول «حرية الرأى والتعبير فى مصر». ونظرا لأهمية التقرير وخطورته، فإننا نقدم هنا تلخيصا مركزا لأهم ماجاء فيه.

تجريم الإيماء:

يبدأ التقرير بإطار قانونى يوضح فيه أن الدستور المصرى ينص على كفالة حرية التعبير والرأى والنشر والبحث العلمى والابداع الأدبى والفنى والثقافى، ويحظر الرقابة على الصحف.

لكن هذه المواد- مثلها فى ذلك مثل عدد كبير من مواد الدستور الصادر عام ١٩٧١- تحيل الأمر الى القانون، فيتحول عدد من أهم نصوص الدستور الىٰ مواد بلافاعلية، حيث قام مشرع القانون بتقنين تقييد حريات الرأى والتعبير وابتكر من الوسائل والاجراءات مايجعل من الرقابة على الصحف أمرا راسخا دون حاجة الى استمرار الاستعانة برقيب أو الى قانون الطوارئ، هذا القانون الذى يسرى فى مصر منذ ٥ يونيو ١٩٦٧، أى منذ ٢٣ عاما، ولم يرفع الا لمدة ١٨

ويمنح قانون الطوارئ للدولة سلطات واسعة تحت شعار المحافظة على الأمن والنظام العام، ويجيز مراقبة الصحف والنشرات والمطبوعات قبل نشرها، وضبطها ومصادرتها وتعطيلها، واغلاق اماكن طباعتها، كما يفرض قيودا على حرية الاجتماع والانتقال والاقامة ويجيز القبض على الاشخاص لمجرد الاشتباه فيهم، وتفتيش منازلهم، ويمنح رئيس الجمهورية سلطة إصدار أوامرلها قوة القانون، وتشكيل محاكم استثنائيه طبقا للطوارئ، كمحاكم أمن الدولة العليا (طوارئ)، والمحاكم العسكرية التى يحاكم أمامها مدنيون، ولايجوز الطعن فى أحكامها، وتخضع فقط للتصديق من رئيس الجمهورية بالقبول أو الرفض ولايجوز إعادة النظر فيها أمام محكمة النقض.

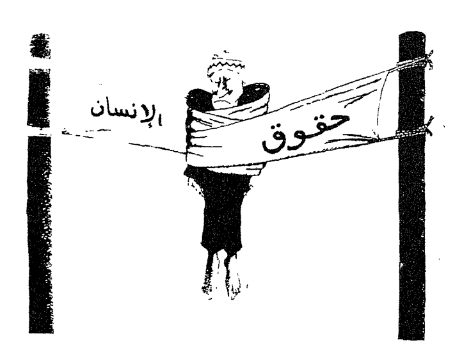
ويؤكد التقرير أن قانون العقوبات فى مصر يفرد بابا خاصا لجرائم الصحافة يضم ٣١ مادة تعتبر فى جوهرها إرهابا معنويا لكل من يتصدى للعمل بالصحافة والاشتغال بالرأى. وأن قانون العقوبات يجرم الآراء التى يمكن أن توصف بأنها تشكل تحريضا على كراهية نظام الحكم أو إهانة السلطات أو الجيش أو البرلمان أو تشكل دعاية مثيرة للرأى العام، وأيا كانت الوسيلة المستخدمة فى ذلك (الكتابة، الصور، الرسومات، الغناء الصياح، الايماء)

العيب وسوء السمعة:

ويعيد التقرير رصد سلسلة القوانين الاستثنائية التى صدرت خلال السبعينات وأوائل الثمانينات، والتى سميت «القوانين سيئة السمعة» وأهمها: قانون حماية الجبهة الداخلية والسلام الاجتماعى (١٩٧٨)- قانون حماية القيم من العيب (١٩٨٠)، قانون محاكم أمن الدولة (١٩٨٠)- قانون سلطة الصحافة (١٩٨٠)- قانون الأحزاب السياسية (١٩٧٧).

(ويلاحظ أن هذه الترسانة المتراصة من القوانين الجائرة بدأت بعد انتفاضة يناير الشعبية ضد نظام السادات فى أوائل ١٩٧٧، وترافقت بعد ذلك مع زيارة السادات للقدس المحتلة فى أواخر العام ١٩٧٧، واتفاقيات كامب ديفيد ١٩٧٨، ومعاهدة الصلح بين السادات واسرئيل ١٩٧٩).

ويشير التقرير الى أن هذه القوانين سيئة السمعة قد أضافت أشكالا جديدة لمساءلة الصحفيين ورجال الفكر وكتاب الرأى، الى جانب المساءلة الجنائية التى قننها قانون العقوبات، والمساءلة التأديبية التى منها قانون نقابة الصحفيين، وابتكرت «المساءلة السياسة «أمام المدعى الاشتراكى (لاحظ الصفة الاشتراكية للمدعى!)، الذى يرشحه رئيس الجمهورية، ويحق له مصادرة الأموال والممتكات، والتحفظ على الأشخاص، واستبعادهم من قوائم الترشيح لانتخابات النقابات والمؤسسات الصحفية. وابتكرت أشكالا جديدة من القضاء الاستثنائى لمحاكمة أصحاب الرأى، وهى محاكم أمن الدولة العليا، والتى يمكن لرئيس الجمهورية أن يضم اليها عسكريين، ومحاكم



القيم التى يقوم بتشكيلها وزير العدل مناصفة بين القضاه وغير القضاة، وهى محاكم ذات طابع سياسى، وتستند الى الشبهات، والى قوانين استثنائية منافية للدستور ومبادئ حقوق الانسان.

سماحة النظام لها حدود:

على أن التقرير يشير- بموضوعية عالية- الى أن الاقتراب من الواقع والنفاذ الى ماوراء هذه التشريعات يكشف عن أن هذه القوانين تلعب دورا إرهابيا لمحاصرة الفكر النقدى فى حدود معينة أكثر منها أداة تسعى لاستخدام القضاء لعقاب رجال الفكر والرأى بالاستناد الى قوانين تقليدية استثنائية. فمصر- كما يقول التقرير- رغم هذه المجموعة من القوانين التقليدية والاستثنائية، تعتبر على صعيد ممارسة حرية التعبير والرأى، فى وضع نسبى أفضل مقارنة بأغلبية دول العالم الثالث، وخاصة فى الثمانينات، حيث تتمتع صحافتها بحرية نسبية أفضل ، مقارنة بالعقود السابقة.

«ولكن فى المناسبات التى ترتفع فيها حرارة النقد السياسى الموجه ضد سلطات الدولة يجرى التلويح بأن «سماحة النظام» وأريحيته هى فقط التى تسمح للمعارضين بأن ينتقدوا بهذا القدر من «الحرية»، وأن هذه السماحة يمكن أن تكف فى أى لحظة لتتخذ اجراءات استثنائية بحق رجال الفكر والصحافة والسياسة، استنادا الى هذه المجموعة من القوانين».

ويعدد التقرير الحالات التى تم فيها التحقيق مع الكتاب والصحفيين بسبب اختلافهما مع الدولة: حسين عبد الرازق (الأهالى) وعبد العظيم مناف (صوت العرب) لنقدهما الملك فهد عاهل السعودية. ومصادرة «صوت العرب» نهائيا ١٩٨٨. التحقيق مع حسين عبد الرازق (رئيس تحرير اليسار) وفريدة النقاش (رئيس تحرير أدب ونقد) بدعوى قيام الأخيرة بكتابة مقال فى «اليسار» يعيب فى حق على عبد الله صالح رئيس اليمن.

وبالاضافة الى التهديد بتطبيق القانون والكف عن السماحة الديمقراطية الممنوحة، فهناك كذلك التهديد بإصدار قوانين أكثر تقييدا للحريات (كأن الترسانة السابقة غير كافية). مثال ذلك قانون تشديد العقوبة على الصحفيين ،حين أعد بعض نواب الحزب الوطنى الحاكم فى مجلس الشعب، عام ١٩٨٨ ، مشروع قانون ينص على حتمية الحبس الوجوبى للقاضى مفتوحا ليختار بين الغرامة او الحبس لمدة تصل الى عامين. وقد أفشلت مقاومة الصحفيين مشروع القانون فى مهده!

الرقابة الخفية

قدم تقرير المنظمة المصرية لحقوق الانسان استعراضا للصحف المصرية بعامة، حكومية وحزبية، مشيرا الى أن الحصار الخانق المضروب حول حق إصدار الصحف قد أدى الى بروز ظواهر جديدة منذ النصف الثانى من السبعينات، كان من أهمها: مبادرة جماعات الأدباء والفنانين والشعراء من الشباب بإصدار مجلات ذات طابع غير دورى (يقدر عددها بنحو ٣٥ مطبوعة)، هروبا من قانون الصحافة الذى يتعرض للصحف والمجلات الدورية، ولكن سرعان ما أصدر المجلس الأعلى للصحافة قرارا فى ١٩٨٧ بحظر إصدار المطبوعات غير الدورية، بدون ترخيص منه.

ويتحدث التقرير بتفصيل، عن المجلس الأعلى للصحافة (التابع لمجلس الشورى) وطرق رقابته المتعددة على الصحف. ويشير الى أن مجالس الصحافة فى العالم (أكثر من ٥٠ مجلسا للصحافة) غير تابعة للحكومات، الا فى مصر وباكستان،حيث تنفردان بمجالس للصحافة تسيطر عليها الحكومة فى البلدين.

ويذكر التقرير أنه من خلال استئثار مجلس الشورى بتعيين رؤساء التحرير الذين يتمتعون بثقة قيادة الحزب الحاكم ،يمكن التحكم بشكل يومى فى التوجيه العام للصحف «القومية»،وإن كان من الملاحظ أن مقالات كبار الكتاب، وخاصة الأعمدة الثابتة، لم تعد تراقب- إلا فيما ندر- منذ بداية الثمانينات.

ويلفت التقرير الانتباه الى مسألة نراها واضحة تماما هذه الأيام، وهى أن الصحف «القومية»

تهتم بالأنباء الخاصة بانتهاكات حقوق الانسان فى مختلف بلاد العالم، ولكن بطريقة انتقائية وتتجاهلها فى حالة حدوثها فى مصر أو الدول العربية وثيقة الصلة بها وأحيانا تقوم بإضفاء المشروعية عليها. (وخير مثال على ذلك، تجاهل الصحف القومية لنشرات حقوق الانسان التى صدرت بخصوص الوضع السياسى فى العراق، قبل الشقاق الأخير بسبب أزمة غزو الكويت، بينما صارت هذه الصحف تحرص على نشر هذه النشرات الحقوقية- بعد الأزمة- وإظهار كبت حرية الفكر والاعتقاد فى العراق!!)

والى جانب الدور الحاكم لرؤساء التحرير كرقابة ذاتية، هناك أيضا «مكتب الصحافة»، وهو جهاز خاص داخل وزارة الاعلام على صلة يومية بالصحف «القومية»، ويصدر لها التوجهات ذات الطابع الارشادى فيما يتعلق بالمادة الخبرية اليومية على صعيد النشر أو المنع.

وفيما يتصل باهتمام الصحف المصرية بقضايا انتهاكات حقوق الانسان، فان التقرير يبرز أن معالجة ومستوى اهتمام صحيفتى «الوفد» و«الأهالى» بقضايا انتهاكات الحرية، أكثر ثباتا واستقرارا ووضوحا، بينما تهتم صحف التيار الاسلامى بقضايا حقوق الانسان ولكن من منظور دينى «فتسكت عن الانتهاكات التى تحدث فى الدول التى تحكمها حكومات دينية، وعن الأعمال الارهابية التى ترتكبها بعض جماعات الاسلام السياسى، وتتذكر مبادئ حقوق الانسان حينما يطول الانتهاك أنصار التيار الاسلامى أو الأقليات الاسلامية فى الدول الأخرى».

وحول «حظر النشر» الذى تقرره الدولة فى بعض القضايا الحساسة، يورد التقرير، أن السلطة قد توسعت فى السنوات الأخيرة فى استخدام قرارات حظر النشر بمقتضى سلطات النائب العام، حتى أصبحت بمعدل قرار بالحظر كل شهر، وتتصل معظمها بقضايا كبرى تهم المجتمع مثل تمرد قوات الأمن المركزى ، أو الاغتيالات السياسية، أو قضية «ثورة مصر»، وكثير من قضايا الفساد التى تمس عددا من رموز الدولة وكبار المسئولين

مصادرات الكتب:

الطرفان الرئيسيان المخولان برقابة المطبوعات هما مجلس الوزراء ووزارة الداخلية، وينفرد مجمع البحوث الاسلامية برقابة كتب القرآن والسنة. على أن التقرير يورد أن السنوات الأخيرة قد «شهدت توسعا كبيرا فى دور الازهر فى هذا المجال، كما شهدت دور جماعات التيار الاسلامى فى ممارسة ضغوط شديدة من خلال كتابها ومنابرها المتعددة على كل من الازهر والسلطات. (فى السنوات الأخيرة، صادر الازهر: مقدمة فى فقه اللغة العربية للويس عوض، سوسيولوجيا الفكر الاسلامى لمحمود اسماعيل، وتمت محاكمة د. حامد أبو أحمد بسبب ترجمته لرواية «من قتل موليرو» وعلاء حامد لتأليفه رواية «مسافة فى عقل رجل»

وأبرز مثال على ضغط كتاب التيار الدينى المتشدد على الأزهر والسلطات، هو نجاح هذا التيار فى وقف قرار السلطات برفع الحظر عن رواية «أولاد حارتنا» للأديب نجيب محفوظ ، الفائز بجائزة نوبل، والمحظور نشرها منذ ٣١ عاما.

ويذكر التقرير أنه خلال ١٩٨٩ صودر من معرض القاهرة الدولى للكتاب، كتاب «الانتخابات الطلابية فى الجامعات المصرية» وتراجعت إحدى دور النشر تحت الضغط عن نشر كتابات «الحجاب» وهو كتاب يكشف أسرار العلاقة بين المخابرات المركزية الامريكية والمسئولين السياسيين فى العالم العربى.

وخلال عامى ١٩٨٨-١٩٨٩--١٩٩٠ تمت مصادرة الكتب التالية (والتحقيق مع بعض مؤلفيها): الجمهورية بين السلطنة والقبيلة فى اليمن الشمالى- الاسلام والقرن الهجرى الخامس عشر- مواجهة الفكر المتطرف فى الاسلام- قضية الحكم بما أنزل الله- فتنه العصر الحديث- أبو هريرة- المسلمون العلويون فى مواجهة التجنى- رسائل جهيمان العتيبى- غريب فى وادى الملوك.

قوة قتل ثلاثية:

العمل المسرحى أو السينمائى أو التليفزيونى، يخضع للرقابة ثلاث مرات. الأولى عليه ككتاب (اذا كان العمل مأخوذا من عمل أدبى مطبوع)، والثانية عليه كسيناريو على الورق قبل تحققه الانتاجى)، والثالثة عليه كعمل منتج نهائى: فيلم أو مسرحية أو مسلسل.

ويورد تقرير المنظمة العربية لحقوق الانسان الشواهد العديدة على ذلك (مثل موافقة الرقابة على نص «علينا السلام» لنبيل بدران، وبعد عامين ونصف من الاعداد المسرحى رفضت الرقابة عرضها على الجمهور «بسبب تعرضها بالنقد لاتفاقيات كامب ديفيد المبرمة بين مصر واسرائيل قبل ذلك بأكثر من عشر سنوات».

سياسة الرقابة واضحة فى ذلك، حددها حمدى سرور مدير الرقابة على المصنفات الفنية بقوله: يجب على الفن ألا يصطدم بالمصالح العليا للدولة أو انجازاتها السياسية وخاصة فى مجال وحدة الصف العربى» وأن على الفنان «عندماينتج عملا فنيا، أن يراعى الاتجاهات السياسة للدولة»!!

وبوضوح جازم، يؤكد التقرير على أنه رغم التعددية الحزبية التى بدأت فى مصر منذ منتصف السبعينات، فإن هذه التعددية لم تنعكس بأى صورة على الاذاعة والتليفزيون «وهناك قائمة معدة بالكتاب والمفكرين السياسيين من شتى الاتجاهات ، غير المسموح باستضافتهم فى برامج الاذاعة والتليفزيون، الا فى المناسبات، ولمجرد الظهور الرمزى لدقائق معدودة».

توصية بالحرية:

قرب خاتمة، يقدم التقرير عددا كبيرا من التوصيات التى بناها على كل ماتقدم. وأهم هذه التوصيات:

إطلاق حرية إصدار الصحف- اطلاق حرية تداول المعلومات، الغاء كافة صور الرقابة على النشر وتداول المطبوعات والابداع الفكرى والفنى، ورفع الحظر عن عدد من المطبوعات، على رأسها رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ- مقرطة اجهزة الاعلام (جعلها ديمقراطية) المملوكة للدولة من اذاعة وتليفزيون، انهاء حالة الطوارئ- اسقاط مبدأ «الجريمة السياسية» والغاء المواد التى قننت هذا المبدأ وجرمت حرية الفكر والعقيدة إلغاء كافة القوانين المقيدة للحريات- عدم جواز التحقيق مع المتهمين فى قضايا الفكر والرأى، الا بمعرفة قاض من قضاه التحقيق.

فى نهاية التقرير، تقدم المنظمة المصرية لحقوق الانسان «ملحقا» اضافيا يعرض لحالات الصحفيين والكتاب الذين تعرضوا لاعتداءات متنوعة خلال أعوام ٨٨-١٩٩٠

حالات التوقيف فى المطار، والمنع من السفر، ومداهمة المنازل ومصادرة أوراق الصحفيين، والمنع من متابعة الأحداث، والاعتداءات فى مواقع الأحداث والاحتجاز فى السجون، والتعذيب فى السجون ، السجن بمقتضى محكمة الطوارئ. وكل هذه الحالات واردة فى التقرير باسماء أصحابها الذين وقع عليهم الاعتداء، وتفاصيل الواقعة، وتاريخها، بصورة دقيقة موثقة.

وسجل التقرير فى عرضه لواقعة اعتقال مثقفين وكتاب بمقتضى قانون الطوارئ، ما قالته المحكمة فى حيثيات الافراج عنهم بعد شهور من الاعتقال ،فى أبريل ١٩٩٠:

«إن حرية الرأى من أهم حقوق الانسان، وأول حقوق المواطن التى لايجوز تأثيمها أو الحجر عليها ، طالما لم يقترن بها استعمال العنف، أو لم يتصل بها الدعوة الى الارهاب».



نصوص

قصص

الازهار تغير الوانها	عبد الحميد البسيونى
كنز الدخان	فخرى لبيب
برتقال	أيمن السميرى

شعر

الوقفة بين يدى الانا	ابراهيم البجلاتى
الرؤيا	صلاح والى
من صدف التوقد	أحمد عبد الحفيظ شحاته
اسكندرية	محمود الحلوانى
فتافيت رغيف ميتْ	مسعود شومان

الزهور تغير ألونها

عبد الحميد البسيونى

هى منطقة أحراش، أشجار غاب كثيفة وأزهار برية بيضاء طالعة تتخللها برك صغيرة آسنة، ونخيل، والنوارس تهجم بكتلتها البيضاء على مياة البرك الصغيرة الآسنة ثم تتجه صوب القناة، المياه المنسابة والسفن التى تعبر، وهم يتطلعون، يعدون شباكهم للصيد ويثرثرون، وفى الغبشة وحيث تختبئ الشمس فى خبث مثل إمرأة محجبة تكون البرودة نافذة فيهرعون الى عشة «الدبيكى» التى صنعها من جذوع النخيل وشجيرات الغاب ومن الزهور البرية البيضاء الطالعة، جنب الطريق الأسود الأسفلتى الموازى للقناة، حين تبدد الجمرات الملتهبة وبخار الشاى من البراد الأصفر الصدئ وجع البرودة من أجسادهم العارية، بالسروال الأبيض الطويل، وبالحلم الأبيض الطويل المكنون ببطن المياه المنسابة والسفن التى تعبر ،يكونون فى حضرته هو، وهو «محمد الدبيكى» لم يكن صيادا مثلهم، لكنه كان جنديا إخترقت شظية دماغه ذات حرب فصارت الكلمات لاتخرج من فمه سليمة وصارجنديا قديما لفظته قريتة القريبة فبنى عشته وبنى حلما ، لكنه كان يحب الماء ويحب الصيادين ويصنع لهم الشاى والترنيمة مقابل السمك الذى يخرج من الماء والكلمة التى تخرج من القلب، كانوا– وبعد أن ينصبوا شباكهم كل فجر– يأتون الى العشة فينشط «الدبيكى» ويضع البراد الأصفر فوق النار ويغسل الأكواب فى صمت، لكنهم يناغشونه، يتندرون فى حب على كلماته التى تخرج بصعوبة، يتندرون وهم يقهقهون ويشربون الشاى الذى يكون قد صبه لهم وهو يتصنع الغضب، ثم يسألونه عن النساء اللاتى عرفهن، وعندما يتحدثون عن النساء يبدأ هو فى الانفعال والتأتأة، كانوا يدركون بأن «الدبيكى» شأنه شأن المعوقين فى

قراهم البعيدة يتمتع بفحولة غير عادية، ويتساءلون فى خبث كيف يشبع هذه الفحولة وهو الكامن فى عشته المعزولة تلك؟! لكنهم كانوا أحبوه بشكل خاص فهو العالم بأسرار الماء، ومايحدث بالقناة فى الليل والنهار، وكان هو أول من لاحظ أن السفن التى تعبر قد تغير شكلها، لم تعد سفن بضائع، فهاجمته كوابيس الحروب القديمة وعجز لسانه- المريض- عن التفوه بالكلمات التى كان يرغب فى قولها، لكنه أضمر فى نفسه أمراً، وهم أيضا أخذوا يتطلعون الى السفن التى تحمل طائرات والتى تعبر أمامهم، أخذوا يتطلعون ثم يطوحون بأيديهم، ولا يتكلمون، حتى أنهم قد رأوا تلك السفينة الكبيرة جدا الحاملة للدبابات والجنود، لكنهم ظلوا صامتين أيضا، يطوحون بأيديهم ثم يصمتون، حينئذ باغت «الدبيكى» الجميع وتأتأ: أنى نازل. كان- وفى حركة مباغته أيضا- قد خلع جلبابه القديم المبتل ورماه فى ركن العشة، وهو الآن عار تماما بجسده الأسمر- الذى كرمشه البرد المفاجئ- وهم يتطلعون، كان عليه أن يعبر الطريق الأسفلتى فقط ويقفز فى الماء وكان يتهته: أنى نازل.. وهم لايفهمون، بالضبط لم يفهم أحد منهم ماعن «للدبيكى» حين رأى السفينة الكبيرة جدا قادمة عن بعد متجهة صوب الخليج، كانت تتهادى فى بطئ بمقدمتها الضخمة وجسدها المذهل قافلة عين الشمس التى كشفت الحجاب الآن لكنها مختبئة خلف جسد السفينة، كان يرفرف عليها علمان، يخبطها الهواء فيتطوحان بألوانهما العديدة الزاهية، وكانت الدبابات ترقد بداخلها ككائنات حية، متحفزة، والجنود، المنتشرون حول مقدمة الدبابات وخلف سور السفينة، يحملون رشاشاتهم ويبصون ناحية الطريق، ويبتسمون، يلوحون بأيديهم التى لاتحمل الرشاشات، كانوا يبدون- عن بعد- ككائنات ضئيلة قادمة من بعيد توارى رعبها بالتلويح والابتسام، وكانت السيارات «المرسيدس» الأنيقة والتى عادة ماتمرق فوق الأسفلت بسرعة جنونية قاصدة بلاجات «فايد» قد هدأت من سرعتها الأن، ثم توقفت، وركنت الى يمين الطريق، ونزل أصحابها وكونوا صفا فوق الأسفلت، بعضهم يرتدى مايوهات البحر ويمسكون بمضارب التنس وهم ينظرون ناحية الجنود ويلوحون، ويبتسمون أيضا، كانت سيارات كثيرة قد توقفت،. وعلى طول الطريق تكونت مجموعات من الرجال والنسوة اللأتى يمسكن أطفالهن بيد ويلوحن بالأخرى ناحية السفينة، وعندما إخترق «الدبيكى» الجمع بجسده العارى- والذى لم يعد مكرمشا الأن بل منتصبا- صرخت النسوة وهن يبحلقن غير مصدقات، وبعد الاندهاشة الاولى للرجال حاولوا الامساك به لكنه كان قد قفز الى الماء، وأخذ يسبح كسمكة ناحية مقدمة السفينة التى كانت قد صارت بمحاذاة الجمع وبسرعة خاطفة كان كل شيئ قد حدث، فيبدو أن الكائنات الآتية من بعيد والتى تدارى رعبها بالتلويح والابتسام قد ظنت أن فى الأمر شيئا خطرا فبدأت فى الكف عن التلويح والابتسام وأمسكت بالرشاشات وأخذت الطلقات تندفع دفعة واحدة وبكثرة كحبات مطر ناحية جسد «الدبيكى» المنطلق كرمح، ثم بدأت المياه والأشياء فى التلون باللون الأحمر، مياه القناة، والطريق الأسفلتى وشجرات الغاب والنخيل وحتى عشة «الدبيكى» وكذلك الزهور البرية التى كانت بيضاء والتى كانت طالعة.

قصة

كنز الدخان

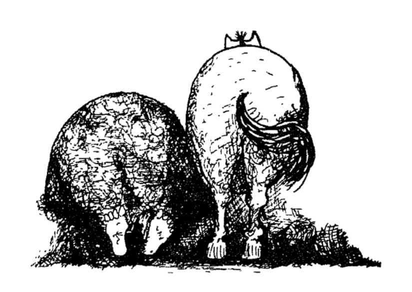
د. فخرى لبيب

حياتى كلها ترحال، لا تستقر على حال، من أسوان الى حلوان. ظهرى ناء بما يحمل من أثقال، الأموات لايرحمون الأحياء. ذهب زوج أختى فتعلقت فى رقبتى والأبناء. شبح الأفواه الفاغرة يرعبنى، كالسوط يلهبنى، فلا أكاد أنظر خلفى. أجرى، كأنى لن أتوقف أبدا، الجبل لايختفى أو يثير غربتى، فانا عبادى نشأ قومى بين الجبال والغلال، انحدر البعض نحو الوادى فجئت من أصلابهم. وورثت عنهم ، فيما ورثت، كل معارف الأسلاف.

عندما أضرب الفأس فى الجبل، أزيح الأتربة والأحجار الميتة. كشفا عن الصخر الحى، اتحول الى آذان مرهفة، تتلقى صدى الرنين. لا أحب الصوت المكتوم، أحلم بالصوت الأجوف. سرداب فى بطن الأرض. كنز يغنينى الى أبد الأبدين. اشترى البهائم والطين. الأرض تحمل عنى حمولة ظهرى . وهى أقوى منى متنا وأقدر. أجلس كالسادة سنى الباقية. فالانسان بلا «طين» أيامه كالطين.

نحن العمال، جميعا ، نرعى هذا الحلم. لاغل الحديث عنه، حتى قواعد قسمة الكنز، أن العثور عليه، اتفقنا عليها. زلع الأرض وكنوز الأقدمين. بطن الأرض ستر وغطاء، وحارس يقود إلى السعر

السيارات تتجه الى الجبل. اقتربنا من موقع العمل، ابطأت السيارات ثم توقفت نزل الجيولوجيون ينقرون الصخر، يقبلونه، يتذوقونه، يتمتمون كلاما لايفهم ، يهزون رووسهم.



عيناى على الأرض، تلك عادة ورثتها ، هى أمامى كتاب مفتوح، الأثار التى تحملها ، انا أعرفها . هى حديث اسمعه،اتلوه فى يسر، أحدد، دون خطأ ، معناه ومغزاه. لفتت أنظارى معالم أقدام لا أدرى لما شدتنى . نحن نملك فى اعماقنا مالا يملكه غيرنا. سارت الأقدام حتى سفح الجبل، وأعلى الجبل مغارة. شئ ما يتنفس داخلى، يستيقظ فى أعماقى ينتعش، يتجسد أمامى أمرنى رئيس البعثة أن أحضر له عينة حجرية اسرعت الى قمة الجبل. قرب المغارة وجدت نفس «الاثر». حدسى صار يقينا. عدت ألهث. نظر الى رئيس البعثة دهشةً. قلت فيما يشبه الخوار كنز، هنالك كنز فى المغارة. ازدادت دهشته. سألنى مستوضحا. قلت: الكهف، ذاك الكهف هناك، ملئ بالمخدرات. تلاشت كل تعابير وجهه. أمرنا جميعا أن نركب السيارات. غادرنا المكان. أكاد أموت غما وكمدا، تحول الحلم الى كابوس.

وصلنا منطقة العمل. هنالك مقابر مهجورة فى حضن الجبل ومن بعيد ترا ءت قرية صغيرة بلا زراعة بدا الأمر غريبا. شئ مافى غير موضعه. تحت قدمى عادت تظهر نفس الاثار. تلك التى رأينها قرب الجبل والمغارة. كانت قادمة فى القرية الهاجعة. دق الأمل صدرى، صحت دون أن أدرى، فأفزعت من حولى. انهمك العمال فى إعداد واجهة الجبل. تلك فرصة عمرى. إن ضاعت لن تعود طاقة القدر لاتفتح مرتين وهى اليوم على مصراعيها. تتبعت «الأثر» كالمحموم نبشت الأرض حيث انتهى. إصطدمت أظافرى بما هو أصلب منها، غرزتها فيه، جذبته لم يكن زلعة. كان لفة. واللفة كبيرة احتضنتها فى لهفة. ردمت الهرة. سويت الأرض كما كانت أسرعت الى جوف السيارة أصوات معدنية تصلصل. الرعشة تصك بدنى. أمامى إنفتح الكنز: حشيش ،أفيون وميزان. كل ذلك الذى نقف عليه كنوز. سأنبش الارض كلها.
سأقلب عاليها أسفلها دسست كنزى فى السيارة اسرعت خارجها. عينى على «الأثر» نظرت

حولى.

كان المكان قد إمتلأ بالصبية. من بعيد استيقظت القرية. الرجال والنساء .جميعا. البعض يتقدم فى اصرا.ر الخطر الواهم يسير فى خطاهم. أسرعت الى رئيس البعثة أخبره بماكان، ومايمكن أن يكون. كاد يمسكنى من رقبتى. تمالك نفسه .جمعنا عدة العمل لذنا بالسيارات انطلقنا نغادر المكان، فى الوقت الذى بدأ فيه زحف القرية بكاملها نحونا.

قال رئيس البعثة فى حسم: هذا الشئ لايبيت فى المعسكر. أحد العمال لم يكن معنا اليوم فى الحقل. كان يعد نفسه للسفر مساء، فغدا تبدأ إجازته. هو يحب السفر بالليل، ليصل قريته مع الفجر، حتى يتسلل الى داره. دمه مهدر لثأر قديم. عرضت الأمر عليه، خاف قلت أنت شريكنا وهذا كنزنا جميعا، وأنت أولنا ومضت عيناه قبل على مضض. احتفظت بالميزان. أوصله السائق حتى المحطة لاحظة حتى ركب القطار.

لم تعد الأمنيات أحلاما. الأرض والأطيان. فأس تزرع وتقلع لصاحبها. دار ملك ودوار. زريبة مواشى. أنعام واغنام وصبية يذهبون الى المدارس. زوجة عليلة تجد الدواء، وأب طالته الأيام، يجد ركنا ترتاح فيه عظامه الواهنة.

عشت أياما محط الأنظار. الجميع لايدع فرصة تمر دون إظهار أطيب المشاعر. كل حديث يدور لابد وأن يقود الى الكنز وقسمته. الكل يتبارى فى ارضائى ملأنى الزهو وشعور بالراحة. رأيت مستقبلى موفور العزة والكرامة.

عاد أحد عمال البعثة من اجازته. هو أيضا من قريتنا. كان بادى الحزن والكآبة. التففنا حوله صامتين

قال: تأخر قطار الآخر فوصل فى وضح النهار. مزقه على المحط أصحاب الثأر. كل شئ طار انفض العمال الى خيامهم.

اندفعت الى خيمتى، وقد عادت الدنيا ظلاما كما كانت إصطدم قدمى بشئ له صليل. ذلك الميزان اللعين هرسته أخرس صوته. وسقطت حيث كنت.

قصة

بونقال...

ايمن السميرى

(١)

انطلق متفلتا من بين السيارات المحبوسة فى الاشارة.. عبر الكوبرى الطويل محكما يديه على المقود وقدماه تتبادلان الارتفاع والانخفاض مع حركة البدال.. كان الولد الأكبر يجلس على الكرسى الخلفى لافا ذراعية حول خصر ابيه، بينها الولد الأصغر يستند على الماسورة الأمامية مراقبا- وهو قابض على المقود- إعلانا عاليا تتبدل حروفه الملونة بطريقة عجيبة.. بدأ يبطئ من سرعته عند طوار مضئ.. أمام احد المحلات أنزلهم ثم رفع الدراجة على حاملها المعدنى.. كان يتصنع الجدية وهو يوصى الصغير بألا يغفل حتى يرجعا.. أمسك بيد الأكبر ودلفا الى شارع جانبى ضيق.. أراح الصغير ظهره على الحائط الموزايكو وجعل يلف اطار الدارجة المرفوع على الحامل لفات سريعة.. مرت مراكب كثيرة فى النيل تنبعث من شرفاتها موسيقى، تعجب لأن احدا سواه من المارة لم يلتفت ناحية المراكب، بعد قليل تحول عنها الى بدلة رياضية يرتديها تمثال فى مثل سنه وراء الزجاج ثم عاد يلف الإطار الذى كان قد توقف لفات أسرع وأسرع..

(٢)

كانا يبحثان عن شئ فى ضوء الشارع الكابى.. شرع يشرح له مداخل وأسماء الأزمة فى كل ناحية كى يأتى بمفرده بعد ذلك.. تحت عمود الكهرباء كانت تجلس القرفصاء غارقة فى الغطيط وبجوارها طفل صغير مؤخرته عارية يلهو بكفتى الميزان فيما قطرات بيضاء تتساقط من غسيل

بأحد الشرفات العلوية على البرتقال.. تعرفت عليه بعد أن أيقظها، سألته عن الصحة وعن حال الحاج الكبير ثم ناولته الكيس وهى تدعو بالهناء والشفاء.. لم ينس ان يعرفها بإبنه واوصاها الا تنسى شكله.. أضاء وجه الصغير الواقف على رأس الشارع يلف إطار الدراجة على الحامل كشفت له تكورات الورق فى الكيس البنى الحائل عن سر رائع فصاح فى الزجاج المقابل: برتقال.. برتقال..

(٣)

إجتاز بهم المشاة والأعمدة والبنايات عائدين.. حكى الصغير عن البدلة الرياضية والتمثال، فقال الأب: (كنت ملاكما أهزم جميع المنافسين..)- صحيح..!؟ - زمان..

تعجبوا فعقب: سأريكم الصور عندما نصل.. ضحكوا وهو يستعرض كيف يقود بيد ويمسك الكيس بأخرى مقلدا صوت جدهم المنتظر فى البيت.. كان الهواء البارد يحتويهم جميعا يختلط بين حين وآخر بدفقة عادم ساخن من سيارة تمر كالبرق بجوارهم فيشهق الصغير وهو يغمض عينية..

غنى الولد الصغير وهو يهز رأسه فى الجهتين: قطتى صغيره... رأى المراكب لكنها كانت تحتهم هذه المره.. غنى الأب: حيوا أبو الفصاد.. كانت السيارات مازالت تتتابع تسبقها الخطوط البيضاء فى منتصف الأسفلت.. بقى الولد الأكبر فى الخلف يتابع إنفجار الضوء فى مقدمة كل سيارة تمر..

(٤)

قفزوا فوق بعضهم البعض.. سبقتهم دراجتهم قليلا.. بعد قليل نهضوا يعدلون من ملابسهم.. كان البرتقال موزعا فى كل الاتجاهات الأصلية تمر عليه العجلات السريعة والضوء والخطوط البيضاء.. ضحكوا جميعا فى وقت واحد وبلا سبب واضح.. كان يخبط المقود المعوج ويردد : «بسيطة.. بسيطة.. حصل خير..»

وكانت حروف الاعلان الملونة أعلى المبنى مازالت تتبدل بطريقة عجيبة

شعر

الوقفة بين يدى الأنا

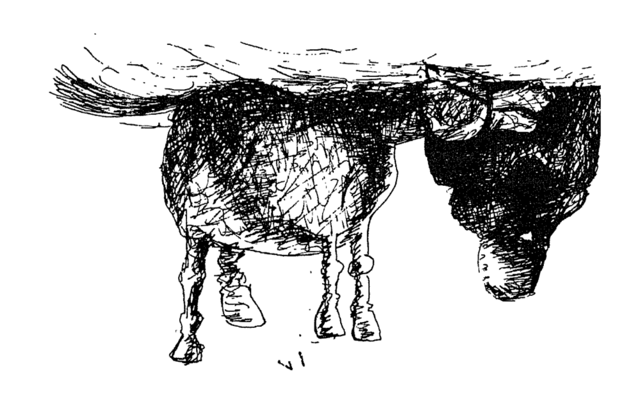
ابراهيم البجلاتى

دخل الواقف كل بيت فما وسعه،
وشرب من كل مشرب فما رويى
فأتقضى الى وأنا قراره وعندى موقفه
النفرى

قال لى
ألقَت عليك الأغنياتُ سَلامَهاَ
ورماكَ طيرُ البحرِ
بالسمكِ الملونِ
والصدفْ.
....
وقال لى
ورأتك إمرأة وقالت: هيت لك
دخلتَ نَفَسكَ، واختبأتَ
من المطرْ



وقال لي
ظلَّ السماءُ يدقُ بابك، وانتظرْ
وتركته- كمدا-
يجفُ
....
وقال لي
كم كان قلبك يشتهى أن ينعتق
من قشرة متكلسّة
وحين رف
قبضته
وعصرته
فنز حلم طفولة
ووردة
متيبسة.
وقال لي
البحرُ أزرقُ والافقْ، الحبُ أخضرُ
والبراءةُ العيونِ
المؤمنةْ
....
وقال لي
سر بحالك وارتحل
مايستجد من اشتعال واشتعل
وجدا... بكل الذاهبين الى منازل حبها
واكشف حجابك، كى ترى عينيك فى سعف النخيل
كتمر تين وحيدتين على طبق... دمعا يؤاخى دمعتين ويستبق



خمرا تقطر خمرها فى الاوردة
ليلا يكاشف غامضا
مستوحشا، كفراشة تسعى لنار واجدة
(ياسيدة)
مدد، سآتى زاحفا، متعلقا بحديد قبرك ،راجيا فك الأحاجى والحجب
مدد ، رأيتك بالمنام، فقلت عاتبنى الكلام على وتد
حين أوسعت المسافة بين قلبى واللغة
حين أوسعت المسافة بين قلبى.واللغة
حين الاماسى طوفت، بالليل
حتى امطرت حزن القرنفل
بالطرق.

الرؤيا

صلاح والى

وجعُ أتى
يحتلُ روح الأرض، سَبىُ قاطعُ فى المهدِ صوتَ النسغِ، صوتَ النَّثِ
صوتَ الأسئلة
كم تهربُ الأشجارُ من ذل إلى الأرضِ ارتياعاً، يستكينُ الصوتُ مُهموساً،
تطلعُ الأشجارُ رعباً من شَقوق الذاكرة
جفتّ عروق الارض واللغة استفاقت فى انهيار الموت مهزوما فأضحَت طالعة.
وجعُ همى، يحتلُ كل الليلِ من وجعٍ أصابَ العينَ من لهفٍ لأرضٍ عامرةْ.
وجعُ أتى ينفُضُ أوجاعاً
ويبقَى العظمُ مثقوباً بعرشِ السوس، ممسوكاً بصمغِ الموتِ، يدنى للحصيرِ
الجسمَ محترقاً بوجه الموت من ألمِ ألَمَّ بمبصرات الذاكرةْ.
لغتى ضياعُ؟! أمْ تُرى لغةُ الأرضِ قد أفَاقَتْ ضَائعةْ.
وأنا بكهف الليلِ مدفونُ ومدهونٌ بزيتِ النسغِ، منسياً حروفاً ساقطاتٍ من
بقايا الأسئلةْ.
مئةُ من الأعوامِ أضربُ فى عروق الأرض، أكتبُ عن سلالاتِ وأحى من رميمِ
النفى أعراقاً وأجداثاً وأثبتُ فى كتابِ الذاكرةْ.
قد صار ما دونتُ من نقشٍ بسفرِ الخلْقِ مرفوضاً، وكفّ البطنِ تمحوُ ما تخطُ

الذاكرةْ
كم صرتُ مسبوقاً بلامِ النفى محجوباً كسلسلة من التاريخ تثبتُ للعبيدِ الحقَ
في وطنٍ فتنفى الأسئلة
جَفَتْ عروقُ اللونِ فى اللغةِ المآذنِ، واستفاقتْ فى انهيارِ الموتِ مهزوماً
وقالتْ لا تبحْ
وأنا أقولُ، أفكُّ هذا القانط الحجر القديم واستعينُ وأستعيذُ
بسورة التكويرِ والورد الجليلِ أدلةً
وجعُ ويغرسُ أصبحَ الموتِ الجميلِ العمقِ فى رحمِ البدايةِ، يخرجُ الأجداثَ
من ليلٍ كئيبٍ موغلٍ.
لغتى اذَن لاتنتمى للمالكينَ حقيقةٌ
لغتى اذن للسابلهْ
وجعُ يجىءُ فيمسحُ الدنيا من الدنيا وتبقى الأسئلة
لغتى بيان ضاع من نقش قديم ضائعٍ
لغتى سديم ضالعُ
وأرى الرطانات البيانات الصكوك وكل أوحالِ الطريقِ السائدة.
فنظرْتُ من بين الأمانى
قلتُ على قد أرانى من ثقوبِ الكون أمشى فى البلاد أقلبُ الدنيا
وأحي مزهرات الوجد، أهرجُ بالأغانى والمواويل الشجية
ساكبا عرقاً جميلاً فى شقوق الأرضِ، مفتونا بما يتواثبُ
العشاقُ فى زلقِ العيونِ من اللقاء وما تهللَ فى العيونِ من الفرحْ
فأتى البدائيونَ يحتلونَ صدرَ الأرضِ، يفترشونَ مابين انسيابِ النسلِ
والعينينِ يفترعُون كل الذاكرةْ
وجعُ جديد سوف يأتى من عظام الأرض
من شجرِ الأمانى
من حبيباتٍ بلونِ الطينِ
من خمرِ الهمومِ
يفتش التاريخ، يخرجُ ما تغيبَ فى شقوقِ القهرِ،
ينتشلُ الفضاء من الفراغِ
ويرجعُ الصوتَ، الكلامَ، الناس للدنيا
فتروىْ الذاكرة.

٠٠ من صدف التوقد ٠٠

أحمد عبد الحفيظ شحاته

تنثالُ بين شراسفِ الوقتِ المفتّتِ
ألفُ بارقة
وتَنأى الأُحجياتُ بدارِ هندْ
فاسكبْ أباريقَ السكونْ
أكتبْ تراجيعَ التّذكر
فى كتاب اللّيل... أوْ....
فارسمْ خرائطَ للصّبابة واتحدْ
بشُموخِ أطيافٍ زبرجدُ خَطوها
شُؤبوبُ وعدْ

مابين عينيها
برفّة جفنها
تصحُو الأغاريدُ الطَّرِيَّةُ،
ليشهقَ الوترُ النبيلُ تذاوبَ الحزنِ الشتائىِّ،



المرائى نبضُ هزّة شادنٍ،
عصفورُ حلم أخضرُ الشلاّل،
موسيقى لأصداء البكارة،
مخملٌ، فردوسُ نارٍ سابحٌ بوميض ودٍّ
مابين عينيها
برقّة جفنها
رقصت طيورُ الليل، وانتفضَ الأقاحُ
وقامت الصبواتُ، وانبلج التفتّحُ
عسجديُّ السّحرِ
تأتلفُ الرغابُ
الرّوضُ والعمر الرخاميُّ/الحياةُ الموتُ/
فيه تميمتانْ
ألموجُ والنهرُ المسافرُ/ والجموحُ الصّفوُ
مرجٌ طالعٌ...بل.. جنتانْ

تستروحُ الذكرى منادحُ موقفى
فأدورُ
وجهُ الأرض فى وجهى خشاشُ ميّتُ

لا يستقر النّايُ بالنجّوى،
فتحملنى المواقيتُ القطافُ،
أسامُ مايذرُو الأهلّةَ،
يستبدُ بى الطوافُ أردُّ
يختلجُ الغيابُ مواسمى
فأصيرُ نبض قطاً يتيمْ
والشمسُ بين هوادجِ الأمس انخطافُ
وظلُّلها
لايستقيمْ...
يانبض شرنقةَ المدائن أنجمى سكرى
وحسنائى جُرارً جفونها
موجُ تحدَّر بالأضالع رعدةً
ودجىً ونَدّ...
– أطيارُ شرايينك غنَّاءٌ
تحملُ أوطانَ رياح أخرى
والأرضُ بها معراج مشيئتك الأمّ
فافتح ميفات البهجة فيه....
وجُزْ
إذهب لهندْ
آلفْ بخطوك حسنها المجدولَ
من صدف التّوقّد وابتعدْ
عن كلُّ هاَزجةٍ بأعواد الفصولْ
أقم بمزرعة الفصُولِ الشَمسُ تولدُ مِن جبنيكَ زهرةً
والبحرُ
يرسمُ فى يديكَ براعةَ الوقت الحنونْ
الحلمُ ذوبُ أيائل... عشُّ انتظارْ
يسَّاقطُ الإذعانُ فيه، تَداخَلُ الطُرقُ المنافى
تمحّى العينانِ، تدخلُ بين نبضِ قوافل الذكرى
فتبصرُ
ماتقولُ رؤى الحصارْ
قم وارتحلْ مابين نبضك نبضها المعصومْ
كن ليلكيَّ الخطو،
لاتمش بظلّ...

- جدرانُ الصمت الطالعةُ بوجهى
شفقٌ وهواجسُ
زردٌ يتمدَّدُ فيه قطافُ البحر رُجوعْ
أوديةٌ بكماءُ، ثمر فى جوف مصائد
جنيّةْ
صخرُ يقذفُ نبض الأمواج لحيتان الجوعْ
وعصافيرُ البهجة ترسمُها
فوضى سنبلة النَّارْ
وأدورُ...
لاهندُ مده خطوى،
ولا............
جسرُ يرى
....

اسكندرية

محمود الحلوانى

تبقى البيوت/ الرمل
البيوت/ البحر
البيوت/ اليود

زمنى اللى من ضهرى!

لما اسكندرية تحسز تحت جناحى
تمشّى تحت أديمى حَرّ الغُنا

- انست نارا -

حمره ودوده..
ماهيش حقوده وحسوده..

ولوده..

تشق شق شقيق..
البحر فى جناحى..
البحر فى لسانى..
صحت..
الرَيحه دى يحتى..

دى ريحتى..
خشب المراكب والملوحه،
الشمر،
والريم،
مشربياتى القديمه،
الحجر،
الجمل المشطوف،
الطير الخافت،
فضه ودهب يترقرقوا ع الجفن
- الله ياليل الله-
هى دى النار اللى بتسوّى الدموع!
هو دا الليل المفضض بالبروق!
لا إنسى ولجنى
سميّت غنايا ضنايا
غزلى وغز التى
وذلتى وزلزلتى
وقهوتى..
سميت غنايا عصايتى
ممقوته بتغادر رقبتى مدروخه وضحوكه
بنت دى !؟ لآه
دى شجره!. لأه
دى دمعه.. لأه
دى مركبه!.
دى أمّه من ضهرى
صحت..
اللَيل حمام اخضر
بيلقط السكر
السكُر المحروق
ويرف بجناحه
يرف..

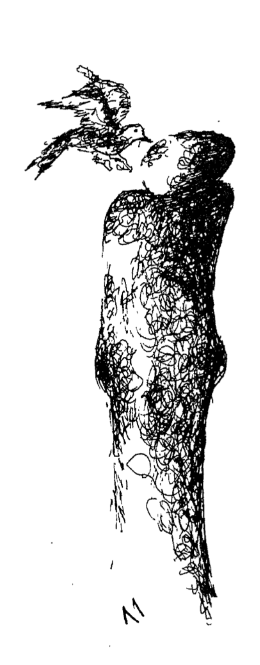
فتافيت رغيف ميت

مسعود شومان

الرمل ولاّ البحر
البحر ولا الحبر
السكه ولا الطين
وشى وقف بين همزتين ع الألف
ياهلترى مين اللى صح
العشق ولا الدين

أبدأ
من أول فصل المبدأ ف كتاب
كان يعشق صُفَحُه
كان
آخر من شاف اتنين اتصافحوا
على توحيد النخل مع التورماى
كان

عيل ميت



آدان ضله مرخى ع العشوش
وانا مش عصفور
ولاهدهد برى
يا آدان مرشوش
ع الكحك/ف الودان/ ع الوشوش
آدان لوتسمعه لولو
مليان رتوش

هى هوى
هو هوهوه
هو عود مصلوب
هى متلولوه
هى حباية مشمش
هو نوى

إنما أمره
سكره ومره
توشيحه وريحه
نواه وحبايته وصوته المسكون
رغم دا
اذا وردته راودته..
.. وقالت «كن»
فلايكون

- بنطلون
- بقع وعفار
- ووش كرتون ع الحصيرة
*الوله
* دم وخراب...
* وحبر مجنون ف الفضا....
.... يكتب بريح بكريه سيره

ف القفا سلايه
ف الراس فلايه
ف المصحف آيه
حبلانه ودايه
شوكه ووردايه
ضلمه وسهرايه
كدب بيجوز كدب

فانله ولاجلدى
- خمن
....
- لأ دا جلدى
جلدى ولا الفانله
- خمن
- جلدك
- لا دى الفانلة

- شوف
مااحناش رعايش برتقانى ولا بارود
كات نفسى رايحه لها
- شوف
مااحناش ف غيم محدوف وساعتها...
...نرمى الحضن ونفك
نفسه رايحه لها
- موت
- ف العنب
يكبر شياطنا ونتكى ع الضل والذكرى
- شوف
مااحناش أوان المشمش

لسعتها كانت
دلوقتى طلعت شجرة المشمش على الدمل
عياطى كان
دلوقتى فرفشت زى الغراب
قصيت على طرفها ريش البكاره
وتبث تبت.. على طلعه السكه
لسعتها كانت
ضحكوا الغوازى وانا مكوى كى
عياطى كان
دبله على طرف عينها
وطرحه ع الشجرات
وقبر مطبوع ف الغياب
وإله يتيم

تعليق حول «الرؤى المخالفة للتراث» لعلى الألفى:

حول التغيير فى المجتمعات

محمد روميش

من واقع احترامها الشديد لحرية الفكر، تلتزم مجلتنا «أدب ونقد» باحترام آراء الغير، وتفرد صفحاتها، فى سخاء، لاتجاريها فيه «مجلة» أو منبر فكرى آخر، رغم ماقد تراه، فى هذه الاراء من ملاحظة، فى مضمون الفكرة، او خطأ فيما تتضمنه من معلومات.

ومن هنا، وإحتراما وحبا للقارئ، فالمجلة تحتفظ بحقيها الثابت، فى مناقشة الفكرة ذاتها، وتصحيح المعلومه الخاطئة.

وكمثال، مقال «الرؤى الأدبية والفكرية المخالفة للتراث وموقف المجتمع منها للاستاذ على الألفى (مجلة ادب ونقد/العدد ٥٩/ يوليو ١٩٩٠)

فالكاتب الفاضل، فى مقاله وبكلماته، بعد أن يقرر وجود علاقة تبادلية وعلمية، وتبادل التأثير والتأثر، بين عقل المجتمع، ومادته، وعقل المجتمع، عند الكاتب، هو البنية العليا (الثقافة والعلوم والفنون والاداب) ومادة المجتمع، هى البنية التحتية) أوضاع المجتمع وظروف الانتاج واشكاله وادواته) يتساءل، الكاتب، عن الاسباب التى تقف وراء تغيير المجتمع، أى وراء تقدمه وتطوره من الاشكال البدائية التى عرفها فى فجر التاريخ، الى الاشكال الاكثر رقيا، ويجيب كاتبنا، «انه الخروج عن المألوف» ثم يتابع، وعادة يكون الخروج او التغيير والتنويع صادرا عن البنية العليا، او عقل المجتمع، ثم يقرر، صراحة» «ان الافراد المصابين (!!) بالقلق والحيرة والخروج عن المألوف، هم المسئولون عن التراكمات التى تؤدى الى التحولات المفيدة لحركة المجتمع وتقدمه».

أى أنه، يكرر، مرة آخرى، ان تقدم المجتمعات يتوقف على الصفوة، واى صفوة. «المصابون!» بالقلق.. الخ ثم يتشاكل التعبير لدى الكاتب، فيقرر ان حركة المجتمع، مرهونه بالتحولات التحتيه والبنية العليا، الا انه لايلبث، ان يعود الى فكرته الثابته، من ان تأثيرات البنية العليا، تتم من خلال الرواد أو الطفرات من البشر، وهم العناصر (المصابة) بالحيرة والقلق..

ونحن لسنا، من الذين يتفقون مع الكاتب الفاضل فيما يذهب، او فيما اساء التعبير عنه، من ان التقدم فى المجتمعات مرهون بتأثيرات البنية العليا، او الأبنية الفوقية فى المجتمع، فالكاتب يعلم ان المدرسة الفكرية التى

تفسر التاريخ بانه من صنع أفراد، او ابطال عظام، ليست هى المدرسة الوحيدة فى تفسير تطور المجتمعات، ولعل اشهر ممثلى هذه المدرسة، المفكر الانجليزى «توماس كارليل» بكتابة الشهير «الابطال» والذى شايعه، فى مصر، عدد كبير من مفكرينا، لعل ابرزهم الاستاذ العقاد، فى سلسلة عبقرياته الشهيرة، والتى خرج هو عليها فى كتابه القيم «حياة ابن الرومى من شعره». وتتساوى مدرسة الافراد العظام، فى الخطأ مع الاتجاه الفكرى المعاكس، والذى ينكر أى اثر للفرد فى تطور المجتمعات، فكما يعلم الكاتب، ان المسألة أعقد من ذلك قليلا.

الانسان تخلق ونشأ وتطور داخل الطبيعة، ولكى يحصل على حاجاته الضرورية من الطبيعة، فهو يصارعها، مستعملا أدوات، تتطور، فالانسان ينتج حاجاته، أى أن الانتاج هو صراع الانسان ضد الطبيعة، «ولما كان للانتاج طابع اجتماعى، فلابد أن تنشأ بين الناس علاقات اثناء وبسبب عملية الانتاج «أى ان هناك علاقات الانسان بالطبيعة «قوى الانتاج» وهناك، علاقات الناس، فيما بينهم، خلال عملية الانتاج وبسببها، وتسمى هذه العلاقات بين الناس «علاقات انتاج» وعلاقات الانتاج بين الناس تكون انواعا متعددة «وقوى الانتاج، وعلاقات الانتاج، لا ينفصلان، وطريقه الانتاج تجسد وحدتهما الجدلية فى عملية انتاج الحاجات المادية للانسان» «وتغيير طريقه الانتاج وحده، يفسر كيف ان نظاما اجتماعيا يحل محل نظام اجتماعى آخر، ويفسر لماذا تتغير الافكار الاجتماعيه والاراء، والمؤسسات السياسية» أى الابنية الفوقية «فلا يجب ان نبحث عن اسباب التغيير «مفتاح التاريخ» فى ادمغه الناس وآراهم وافكارهم، بل فى علاقات الانتاج والقوانين الاقتصادية والموضوعية التى تعمل مستقله عن ارادة الناس «اصول الفلسفة الماركسية/جورج بوليتزر/ترجمة شعبان بركات/ الجزء الثانى/ ص٥-٩)

وليس معنى هذا، ان الافراد معزولون عن التغيير فى المجتمع، وان التغيير يحدث ويتم فى غيبة الافراد، اذ أن التغيير فى علاقات الانتاج، يحدث عبر نشاط الافراد وحركتهم فكما هو معروف، أن القانون فى علم الفيزياء، غير القانون فى علم الاجتماع، فالاول يتحقق، من تلقاء ذاته، الماء يتجمد فى درجة الصفر، اما الثانى فيتوقف على وعى الانسان وحركته، متى تتحقق الثوره فى المجتمع، الا ان دور الافراد، ليس حرا، وليس طليقا «فالافراد بفضل الخصائص، والمميزات، التى يتمتعون بها، يمكنهم ان يؤثروا فى مصائر المجتمع، ومن الممكن ان يكون اثرهم شديدا، الا أن امكانية هذا التأثير، ومدى اتساعه، محددان بالتنظيم الداخلى للمجتمع، وبعلاقات قوى الانتاج، وموقع هذا المجتمع من المجتمعات الاخرى «والافراد الموهوبون يظهرون فى المجتمع، وفى الوقت الذى تكون الشروط الاجتماعية ملائمة، وهؤلاء، يمكنهم بفضل الخصائص الفكرية، وبفضل صفاتهم تأخذها الاحداث الاجتماعية، وكذلك بوسعهم تغيير بعض نتائجها الجزئية، ولكنهم لايستطيعون تغيير الاتجاه العام المحدد بقوى اخرى».

«تلخانوف /دور الفرد فى التاريخ/ ترجمة احسان سركيس/ دار ابن الوليد/ ص ٧٢، ٧٩، ٨٨»)

واذا كان الكاتب الفاضل، بقصد او بغير قصد، قد طرح، واحدة من النظريات المثاليه، فى اسباب تطور المجتمع، والتى يستهلكها كثير من كتابنا وصحفيينا، بالحاح دون ملل، فمن حق المجلة، ومن حق القراء، ان يعاد التوازن.

نأتى الى تصحيح، الخطأ فى المعلومة فالكاتب، وهو يقرر، كيف أن الصفوة، تغير المجتمع، كتب أن «جرجس» بطريرك الاسكندرية،خشى من تأثير الفلسفة اليونانية التى كانت تدرسها «هيباشيا» فقاد هذا البطريرك بعض الرهبان وقتلوها وقد رجعت المجلة الى «جدول بابوات الكرسى الاسكندرى وتاريخ ارتقائهم للبابويه» وهو الجدول الملحق بكتاب «تاريخ الامة القبطية» الحلقة الثانية، تأليف لجنة التاريخ القبطى، نشر سنة ١٩٣٢، فلم نجد

بطريركا واحدا، باسم «جرجس» ونجد ان من بين «البابوات الذين تبوءوا الكرسى الرسولى فى عهد الحكم المسيحى من الاسكندرية حتى عهد الانقسام» اسم «كيرلس الاول» بطريركا من سنة ٤١٢ ميلادية حتى سنة ٤٤٤

وهيبا شيا، ليست مجهولة فى تاريخ الفكر الانسانى، ولم تكن من المصابين بالحيرة والقلق ويذكر استاذنا سلامة موسى عنها، انه فى سنة ٤١٤م كان بجامعة الاسكندرية استاذة تدعى «هيباطيا» (بهذا هو الاسم الذى اطلقه عليها استاذنا سلامة موسى، على عادته فى تعريب الاسماء غير العربية) فى الخامسة والاربعين، اختصت بدرس الحكمة وتدريسها، وكان بطرك الاسكندريه فى ذلك الوقت رجلا يدعى «كيرلس» من أثافية تدبير قتل هيبا طيا ومحو العلم من الاسكندرية فقد خاف كيرلس تأثير الحكمة اليونانية، فقرر أيه على الغاء جامعة الاسكندرية، وفى احد الايام، هجم عشرات الرهبان على «هيباطيا» وجروها الى أحد شوارع الاسكندرية، ثم مزقوها اشلاء، التهمتها الكلاب الجائعة، وهكذا كان مصير الحكمة الى الكلاب على يد كيرلس بطرك الاسكندرية فى سنة ٤١٥ م «راجع حرية الفكر وابطالها فى التاريخ سلامه موسى / نشر «ادارة الهلال بمصر» سنة ١٩٢٧ ص ٤٨، ٤٩»

* وفى «مجمل تاريخ مصر» وهو تلخيص عبقرى حقا الحقه الدكتور حسين فوزى بكتابه الفذ «سندباد مصرى» يورخ لسنة ٤١٢ م على النحو التالى: كيرلس الاول: رقى كرس الكرازة المرقسية، ويغلب ان يكون هو المحرض على قتل أجمل استاذة للفلسفة فى التاريخ: هيباسيا بنت الرياضى يثون، تربص بها الرهبان والصبوات وقتلوها رجما، وسحلوها حتى صحن الكنيسة حيث قطعوا جمسها اربا إربا، انتقاما من تعمقها فى دراسة الفلسفة الوثنية «راجع» سندباد مصرى «الطبعة الثانية ص ٣٦٦».

الا ان برترا ند رسل، يحدد الواقعة ذاتها، ويحدد الاسماء، على النحو التالى:

كان القديس، كيرلس، المدافع عين وحده المسيح رجلا غيورا على الدين، غيره فيها قسوة وتعصب .. واشهر مايشتهر به، هو محاكمته ومعاقبتة لـ «هيباشيا» غير مستند الى قانون»

وهى سيدة ممتازة، اتجهت بمواهبها الى تدريس الرياضة، فانتزعت من عربتها، وعريت عن ثيابها، وجرت الى الكنيسة، وذبحت ذبحا وحشيا على يد «بطرس القارئ» وطائفة من المتهوسين الدينيين...وكشط لحمها عن عظامها، بمحار حاد الاطراف، وقذف فى النار باعضاء جسدها وهى ترتعش بالحياة.. وبعدئذ لم يعكر الفلاسفة صفو الاسكندرية»

«برتراندرسل/ تاريخ الفلسفة الغربية/ الكتاب الثانى/ ترجمة د. زكى نجيب محمود ود. أحمد امين/ نشر لجنة التأليف والترجمة والنشر/ الطبعة الثانية ص١٠٣»

وتبقى هذه المجلة «أدب ونقد» حفية أبدا بكتابها، معتزة بأقلامهم، شاكرة لهم الاخلاص فى الاجتهاد.

تعقيب ملك عبد العزيز على مقال صلاح عيسى عن مندور

صديقنا العزيز الأستاذ صلاح عيسى كتب فى نهاية العدد الماضى «نوفمبر» لمحة لطيفة حول موقف مندور والنحاس باشا من الحملة التى قادها الأول باسم «البشاوات الرأسماليون»، ولاشك أن الصديق صلاح قد حلل موقف

النحاس السياسى تحليلا جميلا، ولكنى أعتقد أن مشهد اللقاء بين مندور والنحاس الذى ذكره الصديق غير صحيح. فالصديق العزيز من جيل لم يعاصر هذه الأحداث، ولاشك أن سمعها من أحد يفتقر الى الدقة، أو تخيلها هذا الشخص مما ظنه واقع الظروف. ذلك أن هذه الحملة ضد الباشوات الرأسماليين كانت موجهة بالذات للباشاوات الذين تعينهم الشركات الصناعية والتجارية التى كان الجزء الأعظم من أسهما مملوكه للأجانب والذين كان أصحاب رؤوس الأموال هؤلاء يضعونهم رؤساء أو أعضاء فى مجالس اداراتها لمجرد استغلال نفوذهم، ويهبونهم أسهما بلامقابل تتيح لهم ذلك، وإن كانوا يدعون أن ثمنها سيسدد من الأرباح المقبلة. وهذا النوع من الباشوات لم يكن فيه أحد من باشوات الوفد، فمن المعروف أن أغنياء الوفد كانوا من كبار ملاك الأراضى الزراعية. كما أن باشاوات الشركات هؤلاء، كانوا هم أنفسهم المستوزرون فى كل حكومات الأقلية التى كان يفرضها على الشعب الملك والانجليز، ولذلك فليس منطقيا أن يثور باشاوات الوفد لهذه الحملة، كما أن النحاس باشا لم يكن بحاجة الى من ينبهه الى أنهم أعداء الأمة. لانه يعرفهم بالاسم ويعرف مواقفهم. صحيح أن مندور قد كتب مقالات أخرى بصحف الوفد يؤيد فيها تحديد الملكية الزراعية، ولكن كل ماحدث حول اتجاه مندور الاشتراكى الواضح فى هذا الصدد وفى غيره، أن قال له النحاس يوما «الجماعة (يقصد أعضاء الهيئة العليا للوفد) بيقولوا الراجل ده حيودينا على فين» ثم أضاف النحاس قائلا لمندور لكن مايهمكش.. اكتب اللى انت عاوزه»، وشهادة للتاريخ فإن أحدا من أعضاء اللجنة العليا للوفد أو أعضاء الهيئة الوفدية لم يقل لمندور مباشرة أى تعليق أو تحفظ حول مايكتب من مقالات تدعو للاشتراكية.

ثلاث تعقيبات على موضوع «الخالة تغنى»:

ا- تعقيب من صنع الله ابراهيم

أرجو أن تسمحوا لى بالتعليق بالتالى:

١- ليس من حق أى ناشر أن يتدخل بالحذف أو الاضافة فى نص أدبى، إلا بعد استشارة واستئذان صاحب النص. وبالطبع فهذا لاينطبق على التصحيحات اللغوية.

٢- المفاجأة هى أن تطالعنا مجلة نقديه مثل «أدب ونقد» بموقف متخلف للغاية هو تصور معين للأمور التى تفتقر الى الذوق واستهوال شبهة الحديث عن مثلية جنسية أو ما أسمته المجلة بالانكشاف النسائى الزائد.

٣- والمضحك أن ما أدخلته المجلة على القصة من تعديل- اذا كان قد أزال شبهة الفجاجة وانعدام الذوق- فانه قد أضاف شبهة الإثارة الجنسية. الأمر الذى يكشف مايمكن أن يؤدى اليه التدخل الخارجى فى النصوص.

٤- وبالطبع فلاشك أن الكاتبة مهملة للغاية فيما يتعلق بالصياغة النهائية لقصتها، وهو أمر يمكن توجيهها اليه بطريقة أخرى غير الطريقة التشهيرية التى قامت بها المجلة فليس بهذه الطريقة يتم معاونة الكتاب الجدد وفى النهاية فأن الأمر كله كان لايحتاج الى اكثر من إعتذار بسيط واجب.

٢- تعقيب من ادوار الخراط

ثلاث مسائل تستحق التناول فى هذه القضية.

أولاها أنه ليس من حق رئيس التحرير أو من يمثله أن يحذف أو يغير من النص الابداعى المقدم اليه باتفاق مسبق، واضح وصريح، مع الكاتب. أظن هذه بديهية جرى عليها عرف متقادم فى النشر. أريد ان اذكر بقصة عدد الكرمل ١٤ الطائر الصيت، وكيف ثار شعراء السبعينيات ثورة عارمة- لهم مطلق الحق فيها- عندما تدخل مسئول التحرير بتحوير أو حذف أو تأويل نصى (حتى) لاشعارهم .

وثانيتها، وهى المسألة لرئيسية فى تصورى، هى أن العمل الابداعى ليس بالضرورة خاضعا لمواصفات «الذوق» السائدة أو تقديرات مايخدش الحس العام، أو إعتبارات التحشم و«جمال» اللفظ أو المعنى، ذلك الجمال التقليدى المصطلح على قبوله والذى تضعه فى الغلب اعتبارات سلولية تحكم المعاملات اليومية أو أحاديث الصالونات أو اخلاقيات النفاق البورجوازية الشهيرة، وربما كان الامر على العكس تماما- بل هو كذلك- فى «جمال» التشويه والصراحة والكشف واقتحام الحسى والعضوى، قيمة الصدمة التى تتطلبها مقتضيات العمل الفنى، واقتحام السرى والخبئ والحميم الذى يقتضيه السعى نحو معرفة فنية ، ذلك كله طبعا طالما جاء فى سياق فنى صحيح وموح وأريد أن أذكر بقصة «تلك الرائحة» وكيف غضب واستاء أحد اساتذتنا لانها تذكر مالايصح ذكره فى «عمل أدبى جميل». اما عندى فللصدق والحرارة جمال حق يتجاوز آداب الصالونات وآداب المائدة.

اما ثالثة هذه المسائل فهى انه لايصح أن نغتفر لكاتب- او كاتبة- خطأ لغويا واحدا، وأكرر واحدا. معرفة الكاتب بقواعد- بله أسرار- لغته ضرورة أولية وجوهرية لايجوز التغاضى عنها تحت أية تعلة من التعلات. ليست هذه مسألة شكلية أو ثانوية، بل هى قوام صنعة الكاتب التى لاتستقيم له رؤية بدونها.

٣- تعقيب من ابراهيم فتحى:الخالة تغنى والشاعر يلحن

قرأت ثلاث صيغ من قصة قصيرة واحدة. الأولى عن لحظة من العذوبة السيالة الرقيقة والتناغم مع البشر والطبيعة قطعت فجأة بنشوة متألمة فى علاقة بين البنت ويدها والمواطن الخفية من جسدها ، وانكسر الانسجام لغير سبب.

والصيغة الثانية بخط يد الكتابة إن تكن مليئة بالأخطاء النحوية والاملائية فهى بارعة فى تصوير لحظة المباغتة، والتجاوب الخجول المؤلم بين لغة الجسم السرية فى تفتحه للخصوبة والنضوج وتألق العالم وتموجه.

والصيغة الثالثة مجاهدة الشاعر حلمى سالم فى كتابه نص جديد، صحيح نحويا وإملائيا، فى ابداع مشترك لأول مرة فى تاريخ القصة القصيرة، يغطى انكشاف الأنثى ولزوجة الحيوية باحتشام استجلاب المتعة بيد البنت لابيد عمرو.

ومن الممل توزيع الاخطاء بالقسطاس والوعظ بما يجب ولا يجب. ومن المعروف أن أدب ونقد احتفت بالكاتبة ونشرت لها قبل تلك القصة، وهى مجلة شجاعة تحتفى بالجديد وتنشر الابداع المثير للجدل دون وجل. ومن المعروف أيضا أن عددا لايستهان به من كتاب القصة القصيرة لايهتم بمراعاة قواعد النحو على الرغم من البراعة فى التصوير والتجسيد والصياغة الفنية، لذلك يضطر الأدباء القائمون على أمر المجلة الى تصحيح ماكان يجب الا يهمله الكاتب والا كان عليهم رفض نسبة عالية مما يأتيهم من قصص.

حسن النية إذن متوفر عند الجميع، والجميع يعرفون قواعد النشر وليسوا فى حاجة الى محاضرات .

ولكن ماينقصنا جميعا هو الصلة المباشرة والحوار المستمر بين الكتاب والشعراء والنقاد والقائمين على التحرير بروح المودة والحب، وتلك الروح ليست غائبة ولم تكن غائبة أصلا رغم سوء الفهم وافتقاد الصلة المباشرة .

أرجو أن أقرأ للكاتبة قصصا جديدة فى أدب ونقد.

تعليقان على رسالة درويش الاسيوطى:

جاءنا ردان على الرسالة التى نشرناها (فى تحقيق: السياسة الثقافية فى مصر فى العدد ٦٢) من الشاعر درويش الأسيوطى. الرد الاول من صلاح شريت مدير عام الثقافة بأسيوط، والثانى من أدباء أسيوط.

١- تعليق من صلاح شريت:

ويشير الى:

« هذه الرسالة وغيرها منه لم يقصد بها الا الشوشرة والتشويش وقد أرسل الى جريدة المساء بذات المضمون وتم الرد على رسالته بالجريدة بتاريخ ١٩٩٠/٩/٢٨م.

- أدباء أسيوط لايتعرضون لحملات من أى نوع، والسيد درويش الاسيوطى لايمثل الانفسه-، وادباء أسيوط يمارسون نشاطهم كالمعتاد بأندية الادب بجميع المواقع الثقافية والتى يشرف عليها ويرأسها اما شعراء أو نقاد أو من لهم اهتمام بالحركة الفنية والثقافية.

- المقال الذى منع من النشر فى «مجلة اللقاء» لم يكن تأريخا للحركة الادبية كما لم يكن نقدا بناء ولاموضوعيا ولم يخرج عن كونه نوعا من الاستهانة والتجريح والتطاول على شخصى كمدير للثقافة بأسيوط والعاملين معى وصل الى حد القذف وقد تحررت بشأنه الجنحه رقم ٢٧٨٤ لسنة ١٩٩٠م قسم أول أسيوط.

- مجلة صوت الجماهير نافذة لادباء أسيوط ينشرون من خلالها انتاجهم الادبى كما أن أمانة الاعلام بالحزب الوطنى ومجلة صوت الجماهير أغنياء برجالهما من الادباء والمثقفين ومن أساتذة جامعتى الازهر وأسيوط، وأن لا أمانة الاعلام ولا المجلة فى حاجة الى سيادته لسد عجز بهما »

- ادباء أسيوط يكررون الاستغاثة:

هذا هو البيان الثانى الذى يصدره ادباء أسيوط من المقهى الذى يقيمون به ندوتهم الاسبوعية بعد مقاطعتهم لنادى الأدب بقصر الثقافة نظرا للمارسات التى يقوم بها مدير مديرية الثقافة والتى كان آخرها حل مجلس ادارة النادى ومنع رئيسه الشاعر درويش الاسيوطى من دخول القصر..

وقد استجاب الادباء لنداء السيد والمدير من خلال جريدة المساء الصادره بتاريخ ١٩/ ١٠/ ١٩٩٠ والذى يدعوهم فيه الى حوار معه وتم تشكيل وفد من اعضاء النادى للتحاور معه.. طلب سيادته منه أن يتم وقف الحملة الصحفية ضده وأن يعود الادباء الى حضور ندوتهم الاسبوعية بالقصر مقابل تراجعة عند قرار منع الشاعر دورويش الاسيوطى من الدخول.

وبالفعل نفذ الادباء الجزء الخاص بهم فى هذا الاتفاق وحضروا ندوتهم يوم السبت الموافق ٢٧/ ١٠/ ١٩٩٠.. وتم أخذ ترقيعات الادباء فى كشف حضور، وذلك على غير المألوف!!

ثم توجه اعضاء النادى لمطالبة السيد المدير بتنفيذ تعهداته لهم. لكنه عاد الى سياسته الاولى ورفض الاستجابة لمطالب الادباء، بل ونفى تماما وجود لائحة للنادى، رغم اعترافه فى العدد التاسع من مجلة «اللقاء» بوجود اللائحة وتطبيقها، منذ عام ١٩٨٨!!

ونحن بعد هذه التطورات نعلن استمرارنا فى مقاطعة نادى الأدب بقصر الثقافة ونناشد السيد حسين مهران رئيس الهيئة العامة بقصور الثقافة التدخل لوقف هذه المهزلة.

عن أدباء أسيوط:

١- هشام ابو المكارم	٨-جمال عطا	١٥- محمد سعد
٢- فراج فتح الله	٩- عصام معتمد	١٦- محمد ياسين الخطيب
٣- كريمة ثابت	١٠- مديحه غزالى	١٧- نبيل عبد المجيد
٤- بليغ ابو شنيف	١١- عبد الحافظ طه	١٨- عبد الودود الشاذلى
٥- احمد الجعفرى	١٢- احمد توفيق	١٩- نادر شفيق اسعد
٦- رضا عبد البصير	١٣- محمد عبد النعيم	٢٠- نصر الضوى
٧- محمد المجر يس	١٤- محمود رجب	٢١- ابو القاسم محمد

تطور مفهوم الخلق والتكوين بين ثقافة البداوة وثقافة النهر

تأسيس:

معلوم، أنه بعد انحسار عصر الجليد الأخير، تقاسمت الأرض حالتان طبيعيتان، الأولى يمكن تمييزها فى تجمع شرايين المياه فى أنهار، بعد استقرار أوضاع القشرة الأرضية، والثانية وضحت فى تصحر مطرد أدى إلى خفوت نبض الحياة تدريجياً، بحيث تناثرت الحياة حول عيون الماء والبرك المتباعدة، ومع ذلك التصحر المتزايد، وجدت الجماعة المشاعية الأولى- ذات النظام الأمومي- نفسها، إزاء متغير طبيعى شحيح بمطالب الحياة والمنافع، مما أدى بالضرورة إلى تفكيك بنيه ذلك المشاع، تبعا للتفكيك الذى حدث فى الطبيعة، بحيث انتهى إلى وحدات اجتماعية أصغر، وأكثر قدرة على الاستمرار والديمومة، حيث كان التجمع الكبير يعنى الهلاك جوعا، والصراع على خيرات الطبيعة الضيئلة، وهو الصراع الذى- لاشك- حدث، وأدى إلى ذلك التفكيك، ثم الانتشار المتباعد للأشكال القبلية الأولى.

وعليه، فقد وجد الانسان نفسه فى البيئة المتصحرة، أمام خيارين: إما الموت جوعا، أو تدجين الحيوان، ومن هنا حتم الظرف على البدوى الاعتماد على الحيوان ومنتجاته فى معاشه، إعتمادا شبه كامل، فكان يأكل لحمه ويغتذى بلبنه ويلبس من نسيج صوفه، ومن ذات النسيج كان يبنى خيامه.

ولندرة خيرات الطبيعة الأخرى، فقد أدى ذلك المتغير إلى تغير مماثل فى تطور البناء المجتمعى، فقد أصبحت الجماعة الآن ترتبط برابطة الدم، وبنفس القوة ترتبط بحيواناتها وهى معتمد حياتها، وربما كان ذلك هو جذر الطوطمية، الذى عبر عن قرابة مماثلة - وبالدم أيضا- بين الحيوان والجماعة، كما كانت الجماعة بحاجة ماسة إلى تنظيم يطمن للجماعة بشراً وحيوانات الأمان من النفوق أوالشرود أو التيه، ومع سعى هذه الجماعة المتجانسة وراء الكلأ، ومايحتاجه من قدرات عضلية لاتتوفر إلا للذكور، انهار وضع المرأة وتحولت الجماعة إلى الشكل الذكورى، خاصة بعد أن امتلك الذكور أساسا انتاجيا متينا تمثل فى القدرة على السيطرة على الحيوان وترويضه، فى وسط صحراوى يعتمد القوة الغشوم، وساعد على تثبيت مركز الذكور، ذلك الصراع الذى- لابد- شب حول مواضع الكلأ بين الجماعات وبعضها، واحتاج قدرات قتاليه، وهو صراع طبيعى تماما فى ضوء اعتماد تلك الجماعات على المعطى الطبيعى الشحيح وحده، بينما فقدت المرأة قيمتها الاجتماعية فى مجتمع الندرة، بحيث اقتصرت وظيفتها على إنجاب مزيد من الذكور، أما الإناث فكانت أفواها تضيف على الجماعة عبئا، حدثنا التاريخ القريب عن حل إشكاليتها بوأدها. وحتى تضمن الجماعة المتبدية تماسكها، ذاب الفرد فى القبيلة وذابت القبيلة كلها فى الفرد، وأصبح الفرد يمثل القبيلة بكاملها فى كل تصرفاته، وبحيث أصبحت القبيلة كلها مسئولة عن أعماله، كما أصبحت مطالبة جميعها بالالتزام بتصرفه، والثأر له إن أصابه مكروه، وذاب الكل فى واحد، هو طوطم القبيلة وسيدها وسلفها، الذى أصبح محل التبجيل والتقديس، وتحول إلى رمز عزة قومية وجنسية ودينية، وكان كل فرد فى القبيلة يمثل هذا السلف، أو هو دون مبالغة ذات ذلك الطوطم الموحد والموحد.

وفى شكل من الديمقراطية البدائية، التى تضمن بدورها مشاركة الكل وذوبان الكل، كان مجلس القبيلة هو

الذى يحدد شيخها وقائدها، بصفات محدده، وترتبط بظروف آنيه، فقد تحتاج الظرف للحكمة مرة، وللجسارة والإقدام حينا آخر، بمعنى أن الظرف كان هو الذى يحدد مؤهلات الزعيم المطلوب، وحسب الحاجة، كما يحدد أيضا ظروف عزله وتعيين البديل الجديد المناسب. لكن من جانب آخر، تدنت مستويات الإنتاج إلى حد كاد يكون اعتماداً شبه كامل على الطبيعة، ولأن علاقة الإنسان بالطبيعة هى علاقة عمل يؤدى إلى إنتاج اجتماعى، فإن الجماعة البدوية ظلت بعيدة عن هذا المعنى الاصطلاحى، وظلت كائنا طبيعيا فى حصولها على الخيرات بالسعى الدائب وراء الكلأ، والغزو وسلب خيرات الجماعات الأخرى، أو ماتمثل واضحا فى تطفلها المستديم على منتوج العمل فى المناطق الخصبة، والاستيلاء عليه والفرار فى غزوات لم تنقطع، سجلتها لنا نصوص الحضارات القديمة، التى استقرت على الجانب الآخر من الفرز الطبيعى، أقصد فى وديان الأنهار، التى طورت قاعدة إنتاجية، تبعتها نقلات ضرورية على المستوىَ الاجتماعى.

وعلى مستوى العقائد، فإن الطبيعة المتصحرة الضنينة بأشكال الحياة وألوانها، تلك الأشكال والألوان التى تتعدد تعدداً هائلا فى مناطق الخصب النهرى، جعلت الإنسان فى بداوته أحادى النظرة واحدى الاعتقاد والنظام، فهو كما قلنا واحد فى كل واحد، يتمازج بذات الوحدة مع سلفة الواحد، الذى عادة ماتمثل فى أهم حيواناته النافعة، لذلك غالبا ما قدس أنواع الشياة، بالذات، لذلك كان ذلك السلف المقدس هوربه الواحد الأوحد، وهو أفضل من أرباب القبائل الأخرى، وهو الوطن- حيث لاوطن مع الانتقال الرعوى- والملاذ ومصدر العزة وموحد الكيان، ولايوجد رب يمكن أن يدين بالطاعة له سواه، لأنه إنما يمثل مصالح جماعته ووطنها الذى ينتقل معها أينما حلت أو ارتحلت (وهو البعد الذى نجده بعد ذلك فى العقائد الإسرائيلية المبكرة، التى كانت لاتنكر الأرباب الأخرى، لكن لاتراها مواتية لرب إسرائيل). ومن هنا لم يسمح الظرف بنشوء أنظمة مركزية توحد القبائل المتصارعة، فظلت فى شتاتها، مع استمرار الوطن الإله والاعتزاز بالنسب إليه بحسبانه السلف الواحد اللامتعدد ولايمكن أن يتعدد، لذلك كان هو المعبود الواحد الذى يضمن لقبيلته تماسكها اللزج وانصهارها وأمنها، لكنه من جانب آخر شكل أد لوجة واحدة للجميع، لم تسمح لأزمان طويلة بعد ذلك بظهور ثنائية طبقية تسمح بمزيد من التطور، ودعم ذلك الوضع، الظرف ذاته الذى فرض استمرار الديمقراطية الابتدائية ومجلس القبيلة، والزعيم الظرفى الذى لم تثبت سيادته مدة زمنية تسمح بظهور تشكيلة طبقية.

هذا بينما على الجانب الآخر، وفى مناطق الخصب النهرية، كان استقرار الأنهار فى مجاريها بشكل نهائى، قد استغرق زمنا غير قصير، وسمح بوجود بيئة شبيهة بحال ما قبل انحسار الجليد الأخير، من حيث انتشار الأحراش والمستنقعات مما فرض بالتالى استمرار الوضع الابتدائى للمشاع زمنا أطول، ضمن استمرارا اموازيا لوضع المرأة المتميز فى النظام الأمومى، بسبب امتلاكها أساسا اقتصاديا دعم ذلك الوضع (سنأتى على شرحه الآن)، واستمر ذلك النظام فترة زمنية توازت مع المرحلة التى تغيرت فيها نظم المجتمع الذى تحول للبداوة فى مناطق التصحر، وانتهت بالسيادة الذكرية، بينما كانت مناطق الخصب لم تستمتع بعد باستقرار الطبيعة النهرية تماما. ولتوضيح ذلك سنحتاج إلى وقفات تفصيلية - حسب المساحة المتاحة- لابد منها، وهى وقفات تنتج لزوما عن رؤيتنا. والتى تمثلت فى اقتراح يحل أو يحاول حل- مسألة أيهما كان أولاً: النظام الأمومى أم النظام الأبوى؟ فبينما كان داروين قد افترض- بالمقارنة مع عالم الحيوان- أن السيادة المطلقة كانت ذكرية لاشك فيها منذ البداية، أكمل زتكسون

فقال: إنه حدث أن ثار الأبناء على الأب المتسلط القاسى المتوحش قتلوه وافترسوه سوية، واستكمل روبر تسون سميث البحوث ليؤكد أنه قد مرت بعد ذلك فترة انتقالية ظهر فيها النظام الأمومى، وانتهى فرويد بعد البناء على ماسبق إلى أن الأوضاع قد عادت إلى سابق عهدها وساد الذكر،كان يقف على الجانب الآخر اقتراح يحمل أدلة ربما كانت أقوى- كما عند إنجلس مثلا- يؤكد أن البداية كانت نظاما أموميا لاشك فيه.

وكان اقتراحى هو رفض السؤآل: أيهما كان أولاً؟ من أساسه، بحسبانه الخطأ الذى أدى إلى تضارب الاجتهادات، وزعمت أنه لم يكن هناك قبل ولا بعد، ولاسابق ولا لاحق، حيث قد انتهى الطرف البيئى إلى تميز مجتمعين عن بعضهما رغم تزامنهما، هما مجتمع البداوة ومجتمع النهر، أى أن الاختلاف كان مكانيا وليس زمانيا، وهو الزعم الذى أضحى بحاجة إلى تأييد، وهو تأييد كما قلنا بحاجة إلى بعض التفصيل الوجيز.

سيادة الأنثى:

لنقر مبدئيا أنه من غير المنطقى أن يوجد مجتمع كل آلهته إناث، ويسوده بشر ذكور، أو العكس، ولنقرأ بعد ذلك الترتيلة السومرية التى تقول: «عندما تزوجت الإلهات الأم، وعندما توزعت الإلهات الأم بين السماء والأرض، وعندما ولدت الإلهات الأم، عند ذلك كتب العمل، الإلهات العظام يراقبن العمل، والأبناء يحملون السلال» [انظر مثلا: فوزى رشيد، خلق الانسان فى الملاحم السومرية والبابلية، افاق عربية، ايار ١٩٨١]- ولنلحظ أن البيئة السومرية فى جنوب وادى الرافدين، لم تكن قد تحددت فيها معالم نهرى دجلة والفرات تحديداً واضحا، ولم تزل، وحتى الآن يختلطان فى الدلتا وتنتشر بينهما الأهوار والأحراش والمستنقعات شبه الغابية..

حقيقة أنى أرى فى تلك الترتيلة حفرية رائعة، نقش فيها ما حدث فى حقب الحياة القديمة، فالإلهات هنا هن الإلهات الأم، اللاتى توزعن بعد ذلك بين الأرض والسماء، ومن الجدير بالذكر أن أول تمثل للأم الأولى الكبرى كان فى تربة الأرض الخصبة، ومع نقلات تطورية استغرقت زمنا، تم تمثلها- إلى جوار الأرض- فى كوكب الزهرة المتلالئ ذى الحسن والدلال، وهو ماتشير إليه الترتيلة بوضوح، ولك أن تلاحظ أن قدسية الإلهات الأم قد ارتبطت ب «عندما ولدت»، ولنتذكر أهمية (ولدت) تلكفسنعود إليها، بينما أصبحت مهمة الأبناء، وهم جمع الذكور، العمل، لتتفرغ الأم الإلهة لإدارة شئون العشيرة، ومن ثم لم يكن غريبا أن ينادى السومريون تلك الإلهة بالنداء: ماما mama وماما MAMI وأماء AMA (انظر حول تلك التسميات جان بوتيرو: الديانة عند البابليين. ١٩٧٠. ص١١٠).

وتلخص لنا الأنثروبولوجية جيكيتا هوكس JAQUETTA HAWKES الاتجاهات البحثية بصدد تأليه الأم الأنثى الأولى، فتقول: إن أقدم تماثيل شكلها الإنسان للعبادة، تمثل إناثا ضخمت فيهن الأعضاء المثيرة جنسيا. أطلقت عليها هوكس اسم تماثيل إفروديت الولادة، وتبع ذلك عصر اتضحت فيه بعض رسوم تتسم بالذكورة، تلاها عودة كاسحة إلى الإلهات الإناث، وذلك مع اكتشاف الزراعة فى العصر الحجرى الحديث، ويعود تاريخ التماثيل الولادة إلى حوالى خمسة عشر ألف عام (أى فى العصر الحجرى القديم)، ولنا أن نلاحظ هنا أن الجليد قد تراجع

قبل ذلك بآلاف عشر أخرى، مما يشير إلى التحولات التي أشرنا لحدوثها في البيئات المتصحرة على المستويين البيئي والمجتمعي، مع بقاء أوضاع المشاع في البيئات الخصيبة على حالها، إلى مايزيد عن عشرة الاف عام.

وتؤكد هوكس أمرا منطيقا تماما، هو أن النساء هن مكتشفات الزراعة، إبان جمعهن للثمار في منطقة مستقرة مع أطفالهن، وملاحظتهن- بالصدفة المتكررة- لنمو الثمار المتساقطة على الأرض مرة تلو أخرى، في وقت كان فيه الرجال يخرجون للقنص، وعند عودتهن يكون كل الرجال لكل النساء، فينسب الأطفال للأم دون الأب، وقد شكل اكتشافها الزراعة، وإجادتها لهذا العمل رغم بدائيته النسبية، أساسا اقتصاديا ساعد على تثبيت سيادتها (التي حفرتها لنا الترتيلة السومرية)، ثم تلي ذلك نهاية العصر الحجري الحديث، أي منذ حوالي خمسة آلاف سنة تقريبا، سيادة الذكور النهائية، ولاحظت هوكس أن ذلك اقترن بنشأة المدن المستقرة الكبيرة (للمزيد إرجع الى:
HAWKES, PRE HISTORY NEWYORK AMERICAN LIBERY, 1963, P.O.
35-357) أما نحن فقد أجرنا نفسنا- وفق ما بيننا من شواهد- أن نلاحظ أن ذلك الزمن تحديداً، (نهاية العصر الحجري الحديث) كان بداية هبوط الموجات البدوية على المناطق الخصيبة بالهلال الخصيب، والتي استمرت نوعا من الهجوم الدوري على الحدود لسلب المحصول بعد جنيه، وانتهت باستقرار السيادة البدوية في المناطق الخصيبة في شكل غزو استيطاني كامل، وهي الموجات التي اصطلح على تسميتها بالهجرات السامية، ولعلنا نذكر أن البداوة كانت السلطة المطلقة فيها للذكور.

تدعيم رؤيتنا:

تقول ميد MEAD مقولة اعتيادية تماما هي: إن النساء بفضل قدرتهن على الإنجاب، ولأن مسألة الولادة كانت في عيني الإنسان البدائي مثيرة للدهشة والعجب- وربما الانبهار المؤدي للتقديس- فقد أدى ذلك إلى الاعتقاد أن النساء قابضات على أسرار الحياة (انظر).

MALE AND FAMALE, NEW YORK, MORROW, 1949, P.P. 102-103)
ونضيف إلى ميد: أن الولادة في مجتمع أمومي، يأتي فيه أي ذكر أي أنثى، كانت لاتعطي للذكر فرصة لملاحظة أثره ودوره في عملية الإنجاب، إضافة إلى الفترة الطويلة الفاصلة بين الحمل والولادة، والتي كان يمكن أن تخفى عن عين البدائي غير المدققة، للعلاقة بين الأمرين، كما أن معيشة الأولاد والبنات سوية حينذاك دون عائق قبل المراهقة، ومعرفتهم الجماع الذي لاتنتج عنه ولادة، أدى بدوره لعدم الربط بين الجماع والولادة، وعدم إعطاء الذكر دورا في عملية الميلاد، بل أن هناك من يعتقدون اليوم- في بعض المجتمعات المتخلفة- أنه يمكن للمرأة أن تحمل دون رجل يأتيها، بل وتدخل تلك الفكرة ضمن معتقدات كبرى، لذلك كان طبيعيا أن يتصور الانسان في المبتدا أن الأنثى وحدها هي الكائن المسئول عن منح الحياة، والقادر الوحيد على ذلك، بحيث أصبح إعطاء الوجود حياة جديدة اختصاصا أنثويا بحتا، وقد دعم تلك الرؤيه اكتشاف الأنثى للزراعة، حيث كانت الزراعة إنجابا بالحياة وامتلاكا لأسرارها، لذلك لم يكن غريبا أن تكون أول التماثيل المعبودة لإلهات إناث ولادات.

وإعمالا لذلك نرى أنه قد تبع اكتشاف الزراعة استقرار دائم انتظاراً لنضج المحصول (وهو يشابه انتظار نضج الجنين)، وتبعه بالضرورة دعم لوضع المرأة السيادى، لكن ذلك الأساس الإنتاجى ذاته استبطن فى داخله الانهيار المقبل لوضع المرأة، والمتغير الآتى الذى فرضه التوسع فى قطع الغابات مع التحقيل وإحلال الزرع محلها، وما يحتاجه مثل ذلك العمل الجبار من قوى عضلية، ومايحتاجه من حيوانات قوية مدجنه لجر الأشجار المقطوعة وللعمل فى حراثة الحقل وحمل المحصول، وهو ما اقترن بالضرورة بسيادة تدريجية للذكور أدت إلى تبادل المواقع السيادية، وقد حدث ذلك فى الوقت الذى سجل لنا فيه التاريخ أن الجموع المتبدية ذات النظام الذكرى، قد هبطت بقطعان مواشيها القوية إلى أراضى الخصب.

والملحوظة الجديرة بالاهتمام هنا، هى أنه بعد هبوط الهجرات السامية على الهلال الخصيب (وهو نموذجنا هنا)، وما تلا ذلك من قيام الدول المركزية (وهو ما سنأتى على شرحه)، نجد استمرار تواجد الإلهات الإناث فى حضارات الشرق الأدنى القديم، إلى جوار آلهة الدولة الحاكمة الذكور، ثم أن التماثيل التى تركتها لنا فنون تلك الحضارات تصور لنا الإلهة الأنثى تحمل بيدها حزمة من الحنطة، أو تقف فى حقل حنطة، أو تصور على ثوبها سنابل الحنطة، هذا بالتبادل مع النخله فى رسوم أخرى وإن كانت أقل انتشارا، وهو مايشير بوضوح إلى ارتباط الأنثى بالزرع، وبالحنطة تحديداً (أول الزراعات المدجنة)، ولو أخذنا بالحسبان أنه بمرور الوقت، ومع النظام الاجتماعى الذكرى، ومع الاستقرار، بدأ الذكر يلاحظ دوره فى عملية الإنجاب، كما لاحظ التشابه الواضح بين حبة الحنطة المفلوقة وبين فرج الأنثى المفلوق، وأن كلا الفرجين ينفلق عن ميلاد وحياة جديدة بعد رى الحبة بالماء ورى الفرج بمنى الذكر، فربط بين المنى والماء واعتبر المنى ماء الحياة المذكر (أوزيريس النيل فى مصر، بعل المطر فى الشام، أبسو وآنكى إلهى الماء فى الرافدين.. الخ) كما ربط بين الحنطة والمرأة، ناهيك عن رصيدها فى اكتشاف تدجين الحنطة تحديدا، والتى تحمل التشابه مع الفرج الأنثوى، هذا مع ما حمله التشابه مع نواة التمر الذى انتهى بتقديس التمر بدوره، وبحيث حملت النخله قدسية المرأة وأصبحت رمزاً دالاعليها فى العبادات وفى الحوارات الجنسية، واحتسب التمر دواء شافيا يحمل كثيرا من البركات حتى اليوم، خاصة إذا خلط باللبن (وهو رمز المنى الذكرى ؟!)

أما الكلمة (تمر) فالواضح لدينا أنها الأصل والجذر فى الكلمة الداله على الزرع على وجه التعميم، أقصد كلمة «ثمر». وتأسيسا على تلك التجربة و الملاحظات، بنى الانسان تصوراته عن التكوين والوجود، فربط التكوين بدم الحيض الشهرى، بعد أن لاحظا غياب الدم مع بدء الحمل المؤدى فى النهاية إلى ظهور الحياة فى المولود، فربط الدم بالحياة، وتصور أن ذلك الدم المنحبس داخل الرحم هو الذى يكوّن الوليد المقبل، وقد ربط ذلك بملاحظة أخرى هى الموت المحتوم الذى يصيب الإنسان المجروح عندما ينزف دمه، ذلك الدم الذى أصبح على وجه العموم سر التكوين وسر الحياة، وبقى فى الذكرى، حتى فى مجتمع السادة الذكور، بحسبانه منحة الأنثى الإلهة الأولى.

هذا وقد لاحظ بعض الباحثين (مثل فرويد) ارتباط الأنثى بالقمر، والذى كان عادة ينقش إلى جوارها فى حالة الهلال، فاحتسبوا أن الإنسان القديم رمز للأنثى بالقمر، وأن القمر هو الإله المؤنث. لكنا ذهبنا إلى اتجاه معاكس تماما، فقد افترضنا أن هذا الاقتران بين الأنثى والقمر إنما نتج عن تناغم إيقاعات الدورة الشهرية للقمر، مع التبدلات التى تطرأ على وجه القمر خلال الشهر القمرى، الذى ينضبط إلى حد مدهش مع الإحدى وعشرين يوما

للدورة الحيضية، وأن غيابه يترافق مع نزول دم الحيض، ويربط تلك الظاهرة بظاهرة نزول دم البكارة عند أول جماع للفتاة البكر، انتهى بتصور أن القمر هو الزوج الحقيقى أو الغائب للمرأة، خاصة مع حدوث حالات حمل مع غياب الذكر طويلة فى ظروف طارئة، والقمر قد اقترن من جانب آخر بحيوانات الراعى عموما (الشياة)، لشبه الهلال بقرنى الخروف أو الثور، وهى الحيوانات التى شكلت الأساس الاقتصادى الذى أدى إلى امتلاك الذكور قاعدة إنتاجية دعمت وضعهم السيادى، والذين مالوا عموما منذ البداوة إلى الترميز للهلال بالخروف، والذى عادة مارمز بدوره للسلف الأب الذى فى السماء.

وتأسيسا على ذلك احتسبت أولى نظريات التكوين، أن بداية الخلق جميعا من الأنثى الولأدة، التى، تمثلت فى قوة أنثوية تلد كل شىء من الزرع إلى البشر، وأدمجت كقوة خلق كبرى فى جميع الإناث بشراً وحيوانات وأرضا ولوداً، وتمثلت المادة الأولى للتكوين فى دم الأنثى تحديداً.

ومن الطريف أنه بالقرب من موطنى: مدينة (الواسطى) وعلى الطريق إلى (الفيوم)، ظهرت كرامة زراعية رائعة الدلالة، تشير إلى بقاء المأثور القديم فى الوجدان الشعبى بقوة، وحضور، فمنذ زمن غير بعيد (حوالى خمس سنوات) انتشرت اسطورة تقول أن رجلا أراد قطع شجرة الجميز القابعة على الطريق الرئيسى، ومع أول ضربه بالفأس (وهو رمز ذكرى دائم لأنه يشق رحم الأرض) صرخت الشجرة ونزف مكان الضربة دم غزير، وفى تلك اللحظة تحديداً، وكانت فى الثلث الأول من الليل، وعندما سمع أهل القرية جميعا دوى الصرخة المثاعة، نزفت كل امرأة كانت فى حالة جماع مع زوجها، ومن ثم اختار الأهلون للشجرة اسماً لاجدال فى دلالته، هو (الشيخة خضرة)؟! ووضعوا بجوارها صندوقا كتب عليه: تبرعو البناء مسجد الشيخة خضرة؟!، والغريب أنك عندما تقترب من الشجرة–- التى أخذت المئذنه تتعالى من خلفها– لتطالع المادة الصمغية التى جفت قطراتها على الساق المقطوع، ستجد أهل القرية قد علقوا على الفروع أشرطة من نسيج أخضر، وعلقوا على الجذع قرنى خروف؟! أما الهلال السيادى فقد تم الاهتمام بوضعة فوق المئذنة، حتى قبل إتمام بقية المسجد.

الأنثى والأرض:

ويمكننا أن نرى ارتباط الأنثى الولود بالأرض، متمثلا بروعة أخاذة فى اسطورة سومرية تحمل اسم (أسطورة الشعير والنعجة)، ولنلحظ بداية الشعير (وهو الحنطة رمز الخصوبة الأرضية، وأول ما دجنت المرأة من زرع، كما أن النعجة هى رمز الأنثى الأشهر)، وتتلخص الأسطورة فى القول: إن البشر الأوائل قد خرجوا من تربة الأرض، كما يخرج الزرع والحشيش وكل صنوف الحياة.

ويمكنك أن تجد ذات الفهم فى أسطورة سومرية أخرى تحمل عنوان (هبوط إينانا إلى العالم السفلى)، وقد وضعت– فيما يبدو– لتفسير ظاهرة التناوب الفصلى بين الخصب والجدب، كما تلخص المفاهيم الأولى عن الوجود والتكوين، وتقول: إن إلهة كوكب الزهرة إينانا، كانت تهبط إلى باطن الأرض دوريا كل عام حيث عالم الموتى،

وبتضحية اختيارية تتم وقت الاعتدال الخريفى، حيث يبدأ فصل الجدب على سطح الأرض بغيابها، وهى الأنثى الأم الولأدة مانحة الحياة، ثم تعود مع الاعتدال الربيعى إلى سطح الأرض ومع عودتها تهتلك الأرض وتتفتح الأزاهير، لأن عودتها تعنى بدأ عملية الأخصاب والتوالد «فيعود الخروف إلى شاته، والثور إلى أنثاه، والزوج الغاضب إلى بيته» أو كما قالت!! لذلك لم يكن غريبا - مع طرحنا - أن يتم تعديل تلك الأسطورة السومرية الزراعية، بعد سيطرة الأكاديين على بلاد سومر وقيام دولتهم المركزية، من أصل رعوى بدوى خيموى، ليتحول اسم إينانا إلى عشتار وعشتروت من العشرة والمعاشرة والتعشير، لكنها لاتصبح السيدة المطلقة المسئولة عن الخصب، إنما يظهر هنا سيد جديد كان فى الأساطير السومرية مجرد ذكر خامل الذكر، ضمن مجموعة عشاقها العديدين (ترميزا لزمن الأنثى فى المشاع)، ليرتفع ذلك الذكر وتعلو مكانته ويصبح هو المسئول عن الخصب ومنح الحياة واستمرار الحياة، وهو المعروف فى الأساطير السامية الرافدية باسم (تموز راعى الخراف الطيب)، ويصبح هو رمز النبات الذى يموت فى فصل الجدب وينزل إلى العالم السفلى، ويعود مع بداية الربيع، دون أى ارتباط بواقع الخصب اللهم إلا الارتباط بمنطق السيادة التى حققها الذكور الأكاديون، منطق مجمع يأخذ بنظام السيادة الأبوية فى نظمه الاجتماعية (وهناك أمثلة عديدة يمكن للقارىء الرجوع إليها فى أعمالنا المنشورة).

ورغم الواضح فى المأثور الحضارى فى المنطقة، عن تراجع سيادة الأنثى، فيبدو أنها ظلت ذات وضع سيادى فى عالم الاعتقاد، ومعلوم أن بقاء المعرفى المتمازج من القديم وجينات الجديد يظل فترة أطول من تغير الواقع المادى الأسرع فى التغيير، وقد أبقى ذلك لنا ثروة طيبة، وجدنا فيها طقسا مثيراً كان يمارس فى المناسبات الدينية الأحتفالية بالإلهات الإناث، فى المراكز الحضارية الكبرى فى الشرق القديم، والطقس عبارة عن احتفالية جنسية عمومية هائلة عدداً وعدة، فى أيام محدودة بجوار معبد الإلهة، وكان أشرف الأعمال التى يمكن للأنثى تقديمها هو التضحية بالبكارة فى هيكل الألهة، ولا أجدنى مخطئا ان احتسبت ذلك الطقس أفضل قربان يمكن تقديمه للإلهة المخصبة الولود الشبقة المنجبة مانحة الحياة، تذكرة بالأيام الخوالى أيام كان الرجال للنساء جميعا، والنساء للرجال جميعا، وإذا كان ذلك ممجوجا من قواعدنا الأخلاقية اليوم، فإنه كان حينذاك على العكس تماما، بل كان واجبا دينيا خطيراً تقدمه النساء للإلهة كى يفشو الخير وتأتى السنوات السمان، بتحريض القوى الأخصابية للأم الكبرى لتبدأ فعلها فى الطبيعة تأسيسا على مبدأ السحر التشاكلى حيث الشبيه ينتج الشبيه، وليس أدل على شرف ذلك العمل الذى يتم من أجل خير المجتمع كله، من تلك اللوحة التى عثر عليها مؤخرا فى طرابلس بليبيا، منقورة على عمود شرف مرمرى يعلن: أن الشريفة أورليا آماليا قد قدمت جسدها قربانا للإلهة، وأنها فى تدينها أصيلة، فقد قدمت أمها وجدتها القربان ذاته، وأنه قد تم للهيئة الكهنوتية التأكد من ذلك؟! (انظر فريزر، أدونيس أو تموز، ترجمة جبرا ابراهيم، ص ٤٥).

ولنلحظ استمرار التواجد الأنثوى فى العبادة حتى الآن فى العقيدة المسيحية، حيث تعتبر مريم أم الإله المسيح من أبيه السماوى، وهذه الأم الإلهية تستوجب الاحتفال والتقديس، لذلك اختصت دون بقية الأقانيم الثلاثة بصيام العذراء، الذى يصوم فيه المسيحيون عن كل ما هو حيوانى، ويقتصرون فيه على الأكل البناتى، لتذكير واضح لالبس فيه، بالمجتمع الذى زعمناه فى سالف الأزمان، يعيش فى البيئات الخصيبة، ويستغنى عن اللحم فى الغذاء ويعتمد على الوفرة النباتية، وتسوده أم الهية مقدسة.

أما اللغة فكانت كعادتها تحمل دلالات أحفورية حملت الخبرة القديمة وماتأسس عليها من مفاهيم، تقولبت في ألفاظ تحمل دلالات تلك المفاهيم، فالكلمة قديسة هي في العبرية قديشا، وكانت في الأكادية القديمة قاديشتو، وكان أبانها اللقب الذي تحوزه العشتارية، أي المصطفاه من جموع النساء الحا شدة ليلة الحفل لتزوى خارج معبد عشتار، لتقوم بدور الالهة داخل هيكل الإلهة مع الكاهن الأكبر الذي عادة ماكان الملك يقوم بدوره (انظر كمثال فاضل عبد الواحد، عشتار ومأساة تموز، بغداد، ص ١٥٨، كذلك بالمرجع السابق ص٧٠)، أما التي كان أهلها من النبلاء يقدمونها طائعة للهيكل، فكانت تحوز لقب الالهة الأم ذاتها وهو (البتول) وهو في الكنعانية والاكادية والعبرية (بتولتا، بتولت، بتولا)و يعني في العقائد القديمة (إشارة للألهة) الأنثى غير المتزوجة وغير العفيفة في آن معا.

التكوين في الفهم الذكوري:

لأن الخلق بالميلاد في النظام الأمومي كان يعتمد مادته الأساسية دم الحيض، فان سيطرة الذكور التامة بعد الغزو البدوي لمناطق الخصب، وسيادة النظام الذكري،كان لابد أن تعيد صياغة الأدلوجة بما يتفق والشكل السيادي الجديد، ولأن مفهوم التكوين من الدم بات راسخا، فقد لجأت الأسطورة الذكرية الى صياغة جديدة تتلاءم مع الظرف الجديد، تجاوزت شرط الولادة لأن الذكر لايلد، وأخذت منحى آخر أعطى الذكر الدور الأساسي، فالألهة الذكور عندما قرروا خلق البشر، قاموا بذبح اله يدعى (كنجو)، وعجنوا التراب بدمه، ومن هذا العجين تم خلق الانسان، وهو ماسجلته لنا الملحمة الرافدية (إينوما أيليش) وتعني (في العلى عندما).

أما خلق الكون برمته فقد اعتمد خطا آخر، تم فيه وصم الأنثى بصفة الشر، حيث احتسبت الأم الالهة العظمى (تيامات) الهة شريرة، أزعجت الالهة الذكور فقام اله الدولة الذكرية (مردوخ) بمنازلتها وهزيمتها، وهو تعبير واضح عن انتصار النظام الجديد، ثم قام مردوخ بشق تيامة كما تشق الصدفة الى قسمين، رفع القسم العلوي وجعله سماء، وترك النصف السفلي ليصبح أرضا، وفي تلك التنظيرة نجد اعترافا ضمنيا بضرورة الأنثى للتكوين، فمن جسد الالهة الكبرى الأنثى تم تشكيل الكون سماء وأرضا.

ولأن الجديد استبطن القديم، ولم يكن ممكنا التخلص نهائيا من دور الأنثى في البناء المعرفي، القائم على فرز مادي تاريخي عريق، فقد حملت الأنثى في ظل السيادة الذكرية قيمة ثنائية، فهي في لغة البداوة السامية (في العبرية مثلا) حواء، لكن الكلمة حفرت في تركيبتها ومفهومها جذر الحياة، وفي الوقت نفسه حملت الوجه الآخر الجديد فارتبطت حواء بالحية مصدر الأذى والشر، ولنلحظ الارتباط الجذري بين : حواء، حياة، حية، حياد (فرج) والمرجع في ربطها بالحية ملاحظة البشر للحية تنسلخ من جلودها كل عام، فتصوروا أن الحية خالدة تجدد حياتها بهذا الأسلوب كل عام، فربطوها بالأنثى حواء مصدر الحياة المتجدد، ومع ذلك فأن الحية في المأثور التوراتي الأشهر، وهو قمة وتطور وخلاصة المأثور البدوي الذكري، ترتبط بالمرأة لكن في صيغة تبخيسية، فهي توعز لحواء بأكل الثمرة المحرمة في عالم الخلد، فيفقد الرجل الخلود بسببها، وتتحول المرأة عن منح الحياة الى سلب

الحياة وفقدان الخلود، وعليها يجب أن يقع هذا الوزر الى الأبد.

أما على مستوى القاعدة الاجتماعية، والشكل السياسى، وارتباطهما بالمنظومة المعرفية، فى ظل السيطرة الذكرية، فقد ارتبط جميعه بخطوات تطورية سريعة تلاحقت بعد الغزو البدوى السامى للرافدين، فان المشتركات الأولى ظلت تتمتع ببقايا الديمقراطية البدائية البدوية، وبمجلس القبيلة الذى أصبح مجلس المشترك الذى يختار الزعيم، لكن مع الاستقرار فى البيئة النهرية، والتحول الى الفلاحة، ومايفرضه النهر من تلاحم القوى البشرية للسيطرة على مجارى المياة الهائلة وتوزيعها، فان ذلك فرض نوعا من الطوارئ المستمرة، التى أدت الى استمرار مماثل فى سلطة الزعيم، بحيث انتهى الأمر مع بقائه ببقاء الطوارئ الى تسليمه كل ألوية وشارات القبائل المتبدية، ليتحول الشكل السياسى الى المركزية الصارمة، والى توارث الزعامة فى بيت الزعيم الملك، بعد دمج المشتركات الاقليمية فى الدولة المركزية، بعد صراع مزمن بين تلك المشتركات، هو ذات الأمر الذى حدث فى عالم السماء، حيث تقول ملحمة الاينوما أيليش أن مجمع الالهة الخمسينولاشك أنه يقابل مجلس القبيلة الأرضى، أو مجموعة الاقاليم)قد سلم سلطاته للاله مردوك ، وأنهم قد اجتمعوا فى السماء ومنحوه قدرة تغيير كل شيئ، وخلق أى شيئ، بمجرد النطق بالكلمة، تعبيرا عن السلطان المطلق الذى أصبح يتمتع به الملك الأرضى، وبعد أن أصبحت كلمته نافذة لاتقبل الارجاء، حيث تقول الملحمة:«واجتمع الالهة الخمسون، فى أبشوكينو فرحين ،وسلموا مردوك شاراتهم، وقالوا: من مثلك ملك، مر قطعه القماش المزقة تلتئم، مرها ثانية تعود سيرتها الأولى».

لكن الواضح فى كل الأساطير الرافدية القديمة، أن تلك القدرة كانت بالقوة لا بالفعل، فهى قدرة مرجأة حيث كان الخلق يتم دوما يدويا، بل ويظهر ذلك فى التوراة التى أقرت الخلق بالكلمة، لكن فى كل مرة كان الرب يصنع مخلوقاته بيديه صنعا، مما يشير الى أن الامر قد تمت صياغته فقط لتبرير إطلاقية الكلمة السيادية على الأرض)ارجع للاصحاحات الاولى من سفر التكوين التوراتى).

هذا ماكان عن التكوين بين ثقافة البداوة وثقافة النهر، أوجزناه ما أمكن ، ولم يعد لدينا مساحة كافية لننتقل الى فهمنا لمصطلح التهويد ودلالاته، ومن ثم نكتفى بالاحالة الى موضوعنا: مدخل الى فهم دور الميثولوجيا التوراتية، بكتابنا: الأسطورة والتراث، حيث أوضحنا فيه وأفضنا.

الصديق الشاعر رمضان أحمد عبد الله/كلية الآداب بالمنيا/ قسم اللغة الانجليزية:

قصائدك تزخر بروح انسانية عالية وشوق الى التحرر من الطغيان وحلم بالعدالة الاجتماعية ، ولكنها تفتقر الى الكثير من مقومات الشعر، وتقع فى كثير من المباشرة والخطابية.

الصديق الشاعر خالد نديم خديجة- دمشق:

الصديق خالد نديم يسمى نفسه فى رسالته «شاعر الكون والبشرية التقدمية»! وهو وصف كبير لايصفه شاعر حقيقى لنفسه. فالشاعر الحقيقى عادة مايكون لديه شعور عميق بالنقص وعدم الاكتمال: فى الكون وفى نفسه. وهذا الشعور بنقص العالم وخلله هو الذى يدفع الشاعر للابداع عساه يكمل هذا النقص ويرأ هذا الصدع ويعدل هذا الخلل والشعور بنقص شعره وعدم كماله هو الذى يدفعه للاستمرار فى الابداع لعل شعره يكتمل يوما فيساهم بحق فى رأب الصدع وإكمال النقص. أما الشعور فالكمال فشعور غير صحى، فلا كمال فى الشعر. كما أن الشعور بأنك شاعر الانسانية والكون يعنى أنك لا تشعر بما فى شعرك من نواقص وعدم اكتمال.

وقد جاء شعر الصديق خالد مصداقا لما نقول، فهو ملئ بالخطابة الدارجة والأفكار النثرية والتكرار الذى لامعنى له، فضلا عن الأخطاء اللغوية والخلو من الموسيقى. فهو يندد بجورباتشوف قائلا: «بؤسا جورباتشوف/أين البلاشفة الحمر/ أين صوت القومية؟/ أين مسرى الأممية؟/ أين شروق الشمس؟/ أين السحر؟».

ويقول «قبحا جورباتشوف/ أربعة مليارات/ لعنة بشرية/ بل صفقة بشرية/ يرسلهالك/ شاعر الكون والبشرية التقدمية/ أبو القائد خالد نديم خديجة/ مكتشف النظرية العلمية/ المضيئة المادية/ يامن فتحت ثغرة للرأسمالية /فى جسد الاشتراكية العلمية».

هل هذا كلام يا أخ أبو القائد، ياشاعر الكون والبشرية التقدمية؟

الصديق الشاعر عبد العزيز الجحش:

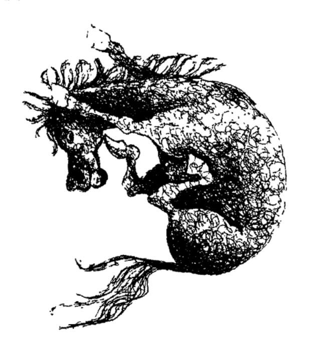
قصيدتك «هم هؤلاء»، ضعيفة فنيا على الرغم من احتوائها على أفكار طيبة. تقتطف منها :«هم هؤلاء الحالمون/ أن يكونوا سادة الأرض الخراب/ وأن يوزعوا صكوك العفو والغفران/ فى الدنيا/ وأوراق الحساب والعقاب/ ويرسموا مشيئة الله كما شاءوا/ ويكتبوا سجل خلقه/ ويصنعوا الكتاب».

الصديق الشاعر اسماعيل بدر/ المحامى:

مجموعة قصائدك المهداة«الى أبطال الحجارة، تقديرا وعرفانا» حافلة بمعان وطنية وانسانية سامية، لكنها تقليدية الأداء الفنى، ففيها الكثير من التكرار والأفكار المعادة والصور المبذولة. كما أن التقفية التقليدية تدفع بها الى اعتساف الألفاظ والصور وافتعال نهايات للقافية غير موفقة. من هذه القصائد نقتطف.«وقالوا السلام مراد العبادات وقالوا السلام طريق الخلود/ ولفوا علينا بكل الوسائل/ حتى نريد الذى لانريد/ وجاء السلام بكل الدمار/ كأن السلام عدو الوجود/ رأينا السلام سجونا وقهرا/ وبأسا وموتا وقصفار عود/ ومات الجياع بوهم السلام/ وتاه العراة وضل الطريد»

ع٠س

الحياة الثقافية



سوبر ماركت: كمال رمزى / مهرجان فرق الاقاليم: نزار سمك
رسائل باريس: مى التلمسانى، الهام غالى، محمد موسى، مجدى عبد الحافظ
رسالة صوفيا: عادل الشهاوى / رسالة اسيوط: مجدى عبد الكريم / اصدارات:

سوبر ماركت جديد محمد خان

من أحد الفاشلين.. إلى كل الناجحين.

كمال رمزى

هذا العنوان الذى قد يبدو غريبا، هو الإهداء الذى يكتبه محمد خان، على الشاشة فى بداية الفيلم.

وخلال مايقرب من الساعتين، تتدفق المشاهد بسلاسة هادئة ناعمة، بلا أحداث ساخنة أو مفاجآت.. مجرد وقائع صغيرة، تتوالى وتتراكم، وعلاقات مألوفة، تتكشف وتنمو، وشخصيات ثانوية كثيرة، تحتل مقدمة الصورة للحظات، ثم تتوارى فى الظلال، والخلفية البعيدة.

وكما يبدأ الفيلم «بلا بداية»، لاينتهى بنهاية حاسمة، فالحياة موجودة، قبل المشاهد الأولى «لسوبر ماركت»، ومستمرة، بعد أن يختفى الجميع من على الشاشة.. وما الفيلم إلا كاميرا تتسلل بنا إلى عوالم لشخصيات من مختلف القطاعات، تتأملهم بحنو، لاترصد عالمهم الخارجى فقط، بل وتتوغل إلى أغوار أرواحهم.. وبعد أن يخرج المتفرج من دار العرض، لابد وأن يستعيد عشرات التفاصيل الصغيرة التى يتكون منها الفيلم، وأن يفكر فى مغزاها، وأن يطرح على نفسه أسئلة عن معنى الفشل والنجاح، ومعيار الربح والخسارة، وكيفية الحكم على البرىء والمذنب والضحية والجلاد.. والأهم: إلى أين تذهب سفينة هذا المجتمع، بحمولتها الثقيلة من القيم المتضاربة، المتناقضة؟

وربما كان من الصعب تحويل «سوبر ماركت»، بواقعيته الشعرية، وثرائه، وجزئياته المترعة بالعواطف، إلى كلام مكتوب على الورق.. ولكن يمكن القول أن هيكله العام، يعتمد على شخصية هامشية من الشخصيات التى يعشقها محمد خان.. عازف البيانو «رمزى» أو ممدوح عبد العليم.. يعزف فى إحدى صالات فندق كبير. يتعرف إلى الجراح المتمكن عادل أدهم، وسيلتنا إلى الدخول لعالم الأثرياء.. ممدوح متزوج من راقصة البالية عايده رياض. يسكن معها فى شقتها. وهو دائم الشجار مع شقيقتها التى لاتطيق صوت الموسيقى.. فى المشاجرة الأخيرة يترك شقة الشقيقتين ليذهب إلى والدته عايدة عبد العزيز.

فى الشقة المقابلة لمسكن والدته، تقيم جارته نجلاء فتحى التى تربطه به علاقة تآخى منذ كانا طفلين.. نجلاء تعيش مع والدها العجوز محمد توفيق وإبنتها التى تدخل سن المراهقة، وهى تتولى تربيتها بعد طلاقها من زوجها نبيل الحلفاوى، عقب سفرة إلى الكويت وزواجه من أخرى لاتنجب.. وتعمل نجلاء فتحى أساسا كبائعة فى «سوبر ماركت» وإن كانت

دائمة الجلوس إلى ماكينة حياكة، فهى تفصل الملابس لحساب بعض المحلات.

وتسير الحياة كما لو كانت لاتسير.. بهدوء يحضر والد الفتاة، بعد أن أصبح ثريا يطلب مقابلة إبنته- مى مخيون- التى تحس بالغربة عنه، ولكنها، كفراشة، بلاتجارب تندفع نحو ضياء عالمه الثرى الذى يمتلىء بالفتنة.

يستغنى الفندق عن العازف، لأن «السياحة مضروبة»!، فيقترب أكثر من «الجراح» الشهير، صاحب المشروعات المتعددة.. يعمل معه، ويضطر، فى أحد المواقف، أن يحمل له الحقيبة، لكنه يتشاجر معه عندما يطلب منه أن يعرفه على جارته، نجلاء فتحى، المعجب بها.

وبينما ترتبط المراهقة بوالدها وعالمه، بالرغم من غضب والدتها، تقترب الأم بدورها من عادل أدهم.. وها هو العازف يرى، مندهشا، جارته الوديعة، فى صحبة الجراح، وقد إرتدت الملابس الفاخرة!

لكن الفيلم ليس مجرد الهيكل، فعشرات التفاصيل هى التى تمنحه شكله ومضمونه.. «فالسوبر ماكت» ليس هو ذلك المحل الذى يبيع البضائع، ولكنه المجتمع كله الذى يكاد يبيع الأحلام ويشترى البشر.. وفى الفيلم نشهد نوعين من «الخطف».. خطف بدائى يقوم به، فى الشارع، إثنان من راكب الدرجات البخارية.. يخطفان حقيبة ممتلئة بالنقود، من أحد الرجال.. وخطف آخر «متحضر»، يزاوله الأثرياء من عليه القوم.. فالأب «إسما»، والذى لم يعرف إبنته طوال عشر سنوات، يخطفها «عمليا» بحكم إمكاناته الواسعة، والجراح «الجنتلمان»، ينجح أخيرا، فى خطف «الأم»، بعد وفاة والدها من ناحية، وهجر إبنتها لها من ناحية أخرى.

كل شئ، فى الفيلم، يتحرك بهدوء، نحو التحلل.. العلاقات، والقيم، والأمانى، والوعود. ولأن عاصم توفيق، كاتب السيناريو المرهف، صاحب «عودة مواطن» و «القاهرة والناس»، إستوعب درس أنطون تشيكوف تماما، فإنه، ينسج على منواله، ولكن بدلا من «فيضان» الكلام فى مسرحيات الكاتب العظيم، تجد هنا «فيضانا» من الصور واللقطات واللمسات، التى



تعبر بسخاء عن هذا التحلل العام.

فمثلا عندما يعود ممدوح عبد العليم إلى زيارة والدته، عقب الصلح مع زوجته.. يجد نوافذ وأبواب شرفة جارته قد أغلقت، فيعلم أن هذه الأسرة، بتماسكها، وأحلامها، قد تبددت تماما.. وعندما يفتح شقة والدته، ويسمع ونسمع معه صوتها، وهى تطلب منه أن يأتى لها فى غرفة النوم.. فهى تعلم أن أحدا لن يفتح الباب، أو حتى يطرقه، إلا وحيدها.. بالطبع تأخذه فى حضنها، وتعاتبه بمحبة، وألم، لأنه لم يزرها منذ عدة شهور.. ويوحى لنا المشهد، بذلك الأسى الذى يغلفه، بأن علاقة حميمة أخرى فى طريقها إلى الأفول، وأن هذه الأم تستعد للرحيل، وأن الشابيك والأبواب ستغلق إلى الأبد.

وطوال الفيلم، يبدو ممدوح عبد العليم، فاشلا تماما.. مجرد عازف نكرة فى صالة فندق، يتلقى «النقوط» بطريقة متحضرة، فالسادة، أحيانا، ترق قلوبهم، فيضعون القليل من الدولارات فى الكأس الأنيق الموضوع فوق البيانو.. ويحاول أن يدخل عالم «الناجحين» فيفشل، ويصر على ألا تتنازل زوجته وتترك الباليه لتنضم إلى فرقة رقص- تقول أنها محترفة- لتحيى الأفراح فى أحد الفنادق.. ولكنه، فى النهاية، يتخاذل، ويوافق.

ويحسب للفيلم أنه لايعظ أو يدين.. لايهاجم أو يكره..ولكنه يشفق، حتى أنه يكاد يتحول إلى

مرثية.. تصل إلى ذروتها فى ذلك المشهد الطويل، والمنفذ بمهارة، الذى يستغل فيه محمد خان مجمل عناصر اللغة السينمائية.. فبينما ممدوح عبد العليم يعزف، يضع أحد «الجرسونات» عملة دولارية فى الكأس، ويخطره بأنه من «الجراح» الشهير، ويقف العازف نصف وقفة إمتنانا لصاحب العطايا.. ومن وجهة نظره نرى نجلاء فتحى جالسة على طاولة المليونير مع مجموعة من الناس.. وتحاول أن تخفى رأسها.. وفى طريقها للخروج تضطر إلى خلع فردة حذائها لأن الكعب قد إنكسر.. تسير كما لو كانت «تعرج»! ساق طويلة وساق قصيرة.. ويتبعها العازف.. يدارى نفسه بين السلالم ليرقبهما وهما يدخلان المصعد، وقبل أن يغلق الباب تلتقى العيون للحظات.. ممدوح المنكمش داخل ذاته، لايصدق مايراه، يعطينا احساساً مدهشاً بالهزيمة والرغبة فى الهرب، ممتزجاً بدرجة من درجات الخوف.. وهى برغم مكياجها الصارخ، إلا أن وجهها قد علاه قبح ما.. نوع من دمامة الوجه الذى إنسحقت نفس صاحبه.. إذن فليس ماانكسر هو كعب فردة حذائها فقط.. ولكن الإنكسار أصاب روحها.. أما عادل أدهم، الناجح دائما، فإن السيجار ينتصب بين شفتيه.. وبإستهانه يطلق دخانا متقطعا من نصف فمه المفتوح.

على هذا النحو، يكون محمد خان مشاهده، مستفيدا من ابسط قطعة إكسسوار، مستعينا بإضاءة توحى وتعبر.. فإذا كانت الإضاءة واضحة وساطعة، فى مشاهد الشوارع، الممتلئة باللصوص والخطافين، فإنها، فى صالة الفندق، كابية خانقة كئيبة، تبعث على الإنقباض، بينما كاميرا كمال عبد العزيز، تحاول، أن تشق طريقها بين زحام يعطى إحساسا بأننا فى غابة يشوبها الكثير من الغموض.



«سوبر ماركت»، يرتفع فيه مستوى الأداء التمثيلى لكل المشاركين فيه، فبلا مغالاة، أو إفتعال، يؤدى كل منهم دوره بصدق وعفوية، بما فيهم عادل أدهم الذى إبتعد هذه المرة عن «كليشيهاته» المكررة. وإذا كانت نجلاء فتحى، سواء فى صلابتها، أو إنكسارها، بدت على درجة كبيرة من الإقناع.. فإن ممدوح عبد العليم، بأدائه التلقائى المعتمد على فهم عميق للشخصية الهامشية الجميلة التى تستوعبها تماما، فيمثل كأنه لايمثل، فإنه يدفعنا، بنظراته الحائرة قرب النهاية، إلى أن نتساءل: من الذى فشل ومن الذى نجح.. من الذى خسر ومن الذى كسب، فى هذا «السوبر ماركت» الكبير؟.. «سوبر ماركت» إجمالا، يدفعنا إلى أن نعيد التفكير فيه من جديد، بل وإلى أن نتلفت حولنا لنحاول أن نعرف: إلى أى مرفأ ستتجه السفينة.

اللقاء الختامى لمهرجان فرق الأقاليم:

جدية وصدق العاملين جميعاً

نزار سمك

أقيم على مسرح السامر مهرجان لعروض الثلاث فرق الفائزة بالمركز الأول عن عروض الفرق القومية وقصور الثقافة وبيوتها والذى أقيم فى بور سعيد وذلك لمنح المركز الأول جائزة وهذا أمر أثار حيرتنا فكيف يتم المقارنه بين عرض لفرقة قومية له ميزانية كبيرة بعرض لفرقة ببيت ثقافة ليتم اختيار الاول.. المهم؟! هاهى العروض بالقاهرة وها نحن نراها.

جرى إيه؟!

هو عرض فرقة المنوفية القومية. والافتتاحية التى بدأبها الدمرداش عرضه شديد الإبهار.. مولد سيدى «حبلص المتوهاتى». أدار المخرج ونفذ هذا المشهد باقتدار شديد جعلنا نشعر أننا فى مولد فعلاً بقرية ميت كوم على «الاسم له دلاله» ومنها يطرح علينا المخرج سؤاله أو عرضه «جرى إيه؟.. العرض يصعب حكايته» كما وان هناك ميت كوم أخرى. من خلال الأفتتاحية/ المولد نعرف أننا سوف نشاهد قصة الطاعون الذى أصاب القرية.. الطاعون الإجتماعى والخلل القيمى الذى زجهز عليها ولم يبقى الإمذكرات أخر شخص، أستطاع أحد الصحافيين المهتم بأمر هذه القرية العثور عليها وعندما فشل فى نشرها صحفياً قرر نشرها مسرحياً ولعب هو دور الراوى.. العرض يتكون من مجموعة تبلوهات يحكى كل منها واقعة لها دلالتها الاجتماعية وان كانت النهاية أحياناً عكس الدلالة الاولى مما يجعل المشاهد موزع النفس ومشتتاً بين هذه وتلك، واللوحة الأولى تبدأ بمزاد يبيع فيمه أب أبنته والتى عاشت قصة حب طولها سبع سنوات لم تتوج بالنجاح ليفوز بها «الحاج» المهيمن على القرية والذى يشتريها بالدولار وفقاً لشروط المزاد. بعدها نعرف قصة هذا الحاج الذى هو عضو بكل التنظيمات السياسية فى مصر على مر السنين من خلال القبض عليه بتهمة نهب أموال القرية وأكل حقوقها إلا أن القرية تدافع عنه تماماً وتقف فى مواجهه الضابط وينتهى الأمر بانسحاب الضابط وإنتصار الحاج الذى يعلن بعد ذلك أنه قرر التنحى عن خدمة الجماهير وتتمسك به القرية. وفى مظاهرة ضخمه تتطلب منه عدم التنحى (!!) واثناء هذه المظاهرة الزفة يكون هو راكبا دبابة! ثم حكاية صابر الفلاح الذى كان أول من ذهب الى اليمن وآخر من عاد على حرب ٦٧ ثم ٧٣ ليعود بعد ذلك فيجد شقيقتيه وزوجيهما قد أستولوا على أرضه فى فترة غيابه ليتم تحويلها الى مشاريع

إنفتاحية وحين يحاول إسترجاع أرضه يفشل وعندما يعلن أن الحرب لم تنتهى يتهم بالجنون لأننا فى زمن السلم وتسيطر الشركات الإنفتاحية بما فيها شركة «خيبتكو» على الموقف.

الجزء الثانى يبدأ بتكريم المدرس «مأمور عبد السيد» الذى ابتكر طريقه تعليمية جديدة تحافظ على المواهب والمواطنين لنعيش فى مملكه الصمت الجميل.. إنها قطع لسان التلاميذ ليفقدوا القدرة على النطق.. مثلما فقدها أهلهم برغم إحتفاظهم باللسان.. بعدها يناقش موضوع تنظيم الأسرة من خلال مزيعة تلفزيون لديها ٥ أطفال تتهم عامل بأنه غير وطنى وخائن لأنه أنجب ٦ أطفال ويدافع هو عن نفسه بأنه أدخلهم الجامعة وعلمهم كلهم. ثم يناقش قضية السكن فى القبور وثورة الموتى على ذلك لأن راحتهم انتهت بفضل الأحياء. هل هناك فرق بين أن تعيش حياً فى مقبره أو تموت حياةً فى علبة/ شقة.. أنك لاتملك وانت تشاهد هذا العرض إلا أن تشعر معه بعلاقة حميمية خاصة «فى نصفة الاول ولكنك تشعر ببعض الملل فى نصفه الثانى.وربما لعدم منطقيه الطرح.. اننى لايمكن ان أتعاطف مع رجل أنجب ٦ أولاد لمجرد أنه علمهم وأدخلهم الجامعة وبهذا يكون قد عمل ما عليه وجنونه وهزيانه بعد أن أتهمتة المذيعة بالخيانة واللاوطنية.. إن الآمر ليس بهذه البساطة وهذا فهم قاصر للمشكلة.

عموماً لقد كان المخرج موفقاً تماماً فى إدارته لهذا الحشد الهائل من الممثلين واعياً تماماً بخشبه المسرح ومساحاتها وكانت حركتهم وإيقاعهم على المسرح فى غاية التناسق والتناغم واذا كان هناك بعض التاقض داخل العرض فربما مصدره رغبه المخرج أو المؤلف قول كل شىء فيما جرى.. ومثل هذا الطاعون الإجتماعى السياسى هو أمر شديد التعقيد. قلنا أن هناك بعض التشتت والتوزع النفسى الناتج عن التناقض نتيجة عكس الدلالة داخل اللوحة.. فالفتاة تتعجل بدء المزاد والبيع وتقوم بعرض مواهبها ببهجة تشجع المشترى نراها بعد إتمام البيع حزينة تغنى «والبنى يابا ماتفرط فيا».. وأهل القرية الذين يعانون من تسلط الحاج وإستغلاله يدافعون عنه ويمنطق. ويتمسكون به بصفته راعى مصاحلهم ويرفضون التنحى- وهو آمر يوحى بتنحى عبد الناصر فهو الوحيد الذى حدث معه ذلك- ولكن هذا الحاج كما يقولون فى العرض دخل جميع الاحزاب بما فيها الوطنى ومات وفدياً!! أما صابر فيقول انه وقع فى الاسر عام ٧٣ وعاد بعد سنوات والحقيقه أن الاسرى عادوا بعد شهرين على الاكثر.. فهل لجأ المؤلف (حمدى عبد العزيز) والمخرج. الى هذا الخطأ ليجعل عودة صابر تتفق مع بداية تمكن الانفتاح الاقتصادى وضياع أرضه.. إن سؤال صابر هل الحرب انتهت أم لم تنتهى أم أنها لم تبدأ بعد صار هو جوهر الموضوع ونهايته المنطقية.. لقد أجاد الممثلون على خشبة المسرح صياغة عرض جماعى دون الوقوع فى محاولة الظهور الفردى وكان كل منهم يدرك أنه واحد ضمن هذا المجموع وتلك الروح لعبت دوراً فى نجاح وتماسك العرض أما الديكور فلقد كان واقعياً وضخماً وبرغم ضخامته إلا أن الوجود الكثير الواعى للممثلين على المسرح لم يجعله يطغى على العرض والحدث. أما المطرب «صفوت الصاوى» كان اكثر من رائع وموفقا بشكل جيد فى التفاعل مع اللحن (على سعيد) لقد استطاع بصوته الجميل والقوى أن ينقل الينا أحاسيساً مختلفه وصدقاً وتفاعلاً مع الموقف.. إنه يملك صوت قادر على التعبير والتأثير الدرامى. وقادرعلى أن يمسك بوجدان المتفرج المستمع.. إن هذا الصوت الحميمى مضافاً الى حميمية العرض وصدقه ومحاولته الجادة فى مواجهة وكشف الطاعون الاجتماعى جعلت منه عرضاً متميزاً يستحق الجائزة الاولى بمهرجان بور سعيد بل جعلته يستحق الحصول على ٦ جوائز.

اللعب ع المكشوف؟!
فرقة قصر ثقافة السويس

المفروض فى هذه المسرحية أنها تقدم لك مواطناً اسمه صابر «ايضاً» لنرى مايقع عليه من قهر وظلم الى الإغتراب والضياع ولكنه يقول فى النهاية لا.. الغاية جميله بالطبع ولكن كيف الوصول الى هذا.. تلك هى الفكرة التى أستولى عليها المؤلف من رحلة حنظله لسعد الله ونوس والتى أعدها هو بدوره عن بينتر

فايس (ولكن سعد الله قال ذلك) فهل العرض جعلنا نشعر بهذه الفكره وهل المؤلف (تجاوزاً) أستطاع أن يصل بنا الى ذلك؟- في الحقيقه لا نملك إلا أن نقول لا.. فالعرض من ناحية الشكل يبدو مهموم بالإنسان ومشاكله ومايلاقيه من قهر ومايعانيه من هوان إلا أن سطحية المعالجة وسذاجة التناول والاعتماد على حوار ضعيف وإفيهات مستهلكة.. تجعل المشاهد يكره ويمل هذه الهموم ولايتعاطف معها بل ان ضعف هذا المواطن الصابر يجعلنا نقول له «تستاهل».. العرض به شبهه الكباريه السياسى ولكن ضعف النص والمعالجة لم يؤديا الى ذلك.. كان هناك إطالة في بعض المشاهد أصابتنا بالملل خصوصاً المشهد الاول والالحاح على صابر لكى يحكى حكايته وكذلك السجن.. افضل ما في هذا العرض، الديكور وان كان به قطعه مثبتة بشكل دائم لم أفهم وظيفتها إلا اذا كانت لتصغير المساحة وأسوأ ما فيه هو جرأه عاطف عبد الرحمن في وضع اسمه على هذا النص كمؤلف وكان من الافضل أن يقول تمصير أو اعداد.. إننى لا استطيع ان أفهم هذا التناقض.. المؤلف والمخرج (سميرا زاهر) معنيان بهموم الإنسان وكيف أنه يتم إستلابه بواسطه قوى غاشمة تصل الى حد نهب هذا المواطن إقتصادياً بواسطه المحامى والشرطى ثم يدعونا المؤلف (والمخرج) الى إتخاذ موقف من ذلك في الوقت الذى يستلب هو بيتر فايس أو سعد الله ونوس؟ عموماً حصول هذا العرض على المركز الأول لفرق القصور جعلنى أتحسس رآسى وأساءل وماذا عن بقيه عروض القصور إذا كان هذا هو حال الأول؟

ربما حصل على المركز الاول نتيجه لنواياه الطيبة المهمومة بالإنسان وبالمشهد الأخير.. ولكن الطريق الى جهنم مليء بالنوايا الحسنة..

الزير سالم
وبيت ثقافة سماد طلخا

هذا النص هو درة نصوص الفريد فرج..ولانه كذلك فإنه لازال ممسكا بأماكن الألم والتعب والهم داخل بيئتنا. إنه يناقش موضوع الثأر حين يكون ضرورياً وعبثياً ومستحيلاً في آن واحد خصوصاً عندما يرتبط



هذا الثأر بالعدل ويصبح الأمر. اكثرتعقيداً حين يكون العدل مستحيلا.. عوده القتيل حياً «يمامة» تعلن أريد أبى «كُليب» حياً ومن غير «سالم» القوى الشجاع العربيد الفارس غير المسئول قبيل تلك اللحظة- يحقق هذا العدل الحلم حتى وإن سالت الدماء أنهار.. طالب الثأر على حق. وطالب العدل على حق والراغب في حقن الدماء والسلم قدم مايستطيع في سبيل ذلك.. ولكن الطفلة تريد آباها حياً إذن فلتكن الحرب والإبادة وليتنحى العقل جانباً لقد أستطاعت الفرقة أن تجسد هذه الاشكالية جيداً على المسرح.. وأختار المخرج أن يعالج النص ويتناوله كلاسيكيا.. فالنص كذلك صراعاته الداخلية قدرية والكل يسير الى قدره المحتوم الذى تقدره النجوم.. قدر إغريقى على تراث عربى.

وبرغم صعوبة النص وتعدد خيوطه وشخصياته المركبة فإن الممثلين اثبتوا جدارتهم في فهمه وتجسيده ولم تكن الفصحى عائقا بينهم وبين النص والجمهور والأخطاء كانت بسيطة للغاية وأستطاع المخرج بذكاء أن يحل مشكلة الديكور فتمكن من العرض فالبيئة عربية صحراوية ولابد وأن يكون الديكور بسيطاً. وبساطة الديكور جعلت العمل سهلاً امام المخرج وأعطت للحركة مرونتها وسلاستها وحريتها فتحرك الممثلون على خشبة المسرح صعوداً وهبوطاً بشكل سلس يؤكد على الحدث ويبرز الصراع مع النفس ومع الآخر.. كما

وأن شريط الدم الممتد ليقسم المسرح من أعلاه الى أسفله كان موحياً ومعبراً.. فهذا الصراع وهذا الدم سيجتاح الجميع ولن ينجوا منه بنو «بكر» أو «تغلب» وكان اختيار الملابس موفقاً.. أما الممثلون فلقد كان «سالم» (زاهي الهنداوى) متمكنا وممسكا بالشخصية جيداً وكذلك «كُليب» (محمد صبرى) وجساس «رياض طلبه» جسد صراعاته الداخلية والخارجية وعبر عنها بشكل جيد و «جليلة» (منى ابو النجا) وسعاد (فيفى ابراهيم) كانتا رائعتين واكدا أهمية المرأة فى إداره أى صراع وأثبتا تفوقهما.. لقد أجاد الفريق باكملة كلُ فى حدوده دوره المرسوم له حتى الفتاه التى حلت محل يمامة» (هاله كمال) لمرضها المفاجىء قدمت أقصى مايمكن وكانت موفقه.. إن نص الزير سالم نصاً قوياً وصعباً، وأختيار المخرج أحمد عبد الجليل له يعكس جديته وفهمه لأهمية المسرح.. وانعكست قوة النص على الفريق بمزيد من المسئولية فأصبح سهلاً بين أيديهم بفضل جديتهم وإصرارهم على التفوق وقناعتهم بأن المسرح شيء مقدس ولابد أن يبقى كذلك. لقد أمتعونا بعرضهم وأثبتوا أنهم أهلٌ للجائزه الأولى هنا وهناك إلا أنهم بهذا النص نكأوا الجراح.. فما اشبه اليوم بالبارحة.. وكأنه قدرٌ إغريقى يسيطر علينا نحن العرب فلازلنا نجيد رفع السيف والسلاح على أنفسنا وإعمال القتل والذبح فى انفسنا ولازال العقل متنحياً ولازالت الدائرة ولازلنا ننتظر من يتقدم ليقضى على «جساس» والزير سالم» معاً فربما يستقيم الامر.. أنها عظمة العمل الذى برغم قدمه إلا أنه دائماً وأبداً قادر على أن يكون معاصراً ومبعراً عن هموم الانسان وحلمه الدائم فى العدل المستحيل! دون أن يصيبك الملل لأنه ليس نصاً لمناسبة

... وصاحبه غايب

هذا هو اسم العرض الذى قدمته فرقة بور سعيد القومية للمخرج رشدى ابراهيم وهو خارج المسابقة.. العرض كوميدى ساخر لايخلو من المرارة خصوصاً وهو يتناول بعض مشاكلنا أو وهو قائم على التشخيص داخل العرض من خلال فريق مشخصاتية» يقودهم مخرج كل همه أخراج «مولد» فيتولى الفريق تشخيص



بعض ماجرى فى هذا البلد، يعرض اسكتشات تمثيلية مصحوبة بالغناء الحركى توضح ماحدث فى سنوات الانفتاح ومانتج عن ذلك من صعود فئات دنيا ذات أصل وضيع تقوم باستيراد ماهو فاسد أو تنهب الأموال.. وذلك تتناول مشكلة الادمان وتوظيف الاموال وكان مشهد الإدمان من افضل المشاهد التى قدمها رجب سليم حيث شخص لنا الأسباب التى جعلته ينحرف ويدمن «الفول»!! وفى قضية توظيف الأموال أشار المشهد الى العم سام الذى يحركهم كعرائس موجهاً إتهامه الى المودعين انفسهم بوصفهم مسئولين عن الذى حدث لهم لأنهم صدقوا آن النقود يمكنها ان تلد (حكاية جحا والحله) وحقيقة الأمر أن ماحدث هو معادلة بين نصاب وطماع لعبت الحكومة فيها دور العامل المساعد لإتمام التفاعل أو التزاوج «محلل يعنى».. وكما ترون هى قضايا تم تناولها كثيراً بحيث أنها باتت مستهلكة أو مملة ولكن المخرج أستطاع إنقاذ الأمر بأشعار أحمد فؤاد نجم والتى قام المخرج بتضفيرها جيداً مع هذه القضايا المطروحة فى «النص بالإضافة إلى التشكيلات الحركية والجمالية المصاحبة للألحان الموفقة جداً من «رجب الشاذلى» وأداء الممثلين خاصة رجب سليم وفاطمة عبد الرحيم كل ذلك أدى الى وجود فرجة مسرحية جيدة ذات إيقاع منتظم بالاضافة الى ديكور

مصطفى السيد المتميز فى هذا العرض فكرة وتنفيذا فهو على هيئة «مقام» متحرك حول محوره ليتم تغيره مع تغير موضوع التشخيص بفتح الأجناب.. كل هذه العناصر مجتمعة جعلت لهذه الفرجة مذاقها الخاص لتنتهى بالمولد الذى يريده مخرج التشخيص الداخلى وكان تنفيذه جيداً ويتحول فريق التشخيص الى «مسحراتيه» يوقظون النائمين و «مصر النائمة من سنين».. إن اختيار اسم.. وصاحبة غايب» لهذا العرض جاء موفقاً لأنك تستطيع أن تضع ماتريد.. مولد وصاحبة غايب أو نص..

ولكن يبقى شىء جدير بالملاحظة وهو الإقبال الجماهيرى على هذه العروض فى المسرح هذا المسرح الذى شهد عروضاً سابقة تضم أسماء رنانة ورغم ذلك كان المسرح خاوياً.. اما فى فترة المهرجان نرى لأول مرة جمهوراً واقفاً ليشاهد عرضاً.. لقد كانت السمة الغالبة هى التواجد العالى للمتفرجين فى حالة العروض الجيدة وفى العرض «النص نص» كنت تشاهد انسحاب الجمهور عندما يصيبه الملل. هذا التواجد العالى للجمهور (بما فيه أنسحابه احياناً) دليلٌ على ان فرق الاقاليم تحظى بسمعه جيده لدى جمهور القاهرة- تجعله يلتف حول العرض الجيد وينسحب من العرض الممل- وهذة السمعة ترجع الى جدية وصدق العاملين جميعاً فى فرق الاقاليم خصوصاً عندما يبتعدا عن، تقديم أنفسهم للمسرح التجارى.

عـــــروض الشـــــارع
وديناميكيات الاتـــصال

من التلمسانى

أنت الآن فى باريس لأول مرة، تحمل على كتفك آله تصوير فوتوغرافى وتحمل على الكتف الأخرى حقيبة بها عدد لابأس به من الخرائط ودليل سياحى وقاموس صغير إلى آخره لكنك لاتعرف من أين يبدأ غزوك السياحى للعاصمة... الدليل يرصد لك عشرات المناطق السياحية الهامة وحيرتك تزداد كلها ازادت الأسماء والمعالم. أنصحك أن تترك جانباً الخريطة والدليل.. وأن تتبعنى.

الوقت: ظهراً... المكان: ساحة مركز چورچ پمپيدو الثقافى فى پاريس. الساحة كبيرة ومنحدرة فى اتجاه أبواب المركز كأنها مسرح مدرج كبير، تلتف مجموعات من المتفرجين فى صورة حلقات مختلفة الشكل والكثافة حول بعض الراقصين هنا وبعض الحواة هناك. تختلط أصوات الموسيقى والتصفيق بلغط الجموع الهائلة. والمئات. بعضهم يفترش الأرض ويهتز البعض الثانى على أنغام الموسيقى، والبعض الآخر مثلك، يضع يداً فى جيبه ويداً على آلة التصوير الفوتوغرافى تحسباً للموقف!!

مركز چورچ پمپيدو من اكبر المراكز الثقافية فى پاريس. يضم عدة قاعات للعرض السينمائى والمسرحى وصالات للفنون التشكيلية ومتحفاً للفن الحديث ومكتبة هائلة فى ثلاثة طوابق ومكتبات لبيع الكتب.. ولكن دعك من هذا كله، وانظر حولك. هنا فى ساحة المركز تجد عروضا من نوع آخر، تبدأ بالحواة والساحر والاكروبات وتنتهى بالباليه والموسيقى الكلاسيكية. ولا يأتى هذا التنوع من فراغ فهو تأصيل وامتداد لعادات ترجع جذورها إلى القرون الوسطى، عندما كان للشارع دوره فى تكوين الثقافة الشعبية، فى الأسواق والميادين والساحات، وكان للفن الجماهيرى دوره فى تسلية الطبقات البسيطة وفى تكوين طبقة من الفنانين المتجولين، ماتشاهده الآن امتداد طبيعى لها.. ولايخفى عليك رغم ذلك إلى أى مدى صار الفن الشعبى، أو لنقل فن الشارع، عملية ابداع واتصال بالغة التعقيد. وحتى لا أطيل عليك كثيراً، إليك مالاحظته فى هذا الصدد.

يمكننا أن نقسم العروض الشعبية التى تقدم هنا- وهى نموذج مصغر لما يقدم فى پاريس عامة على المقاهى وفى أنفاق المترو- إلى خمسة أنماط أو أقسام يضم كل قسم منها أشكالاً مختلفة من فنون الاداء، منها على سبيل المثال لا الحصر أولاً عروض الحواة والأكروبات، ثانياً عروض البانتوميم، ومنها مايقدمه أحد المحترفين مستعيناً بمجموعة من الأطفال يختارها من بين الجمهور ومنها أيضاً البانتوميم- الراقص الذى يقدمه شاب وفتاة ويحكيان من خلاله ولم لا؟ قصة حب رومانسية. والنمط الثالث هو مايمكن أن نسميه العروض الراقصة ونجد فى هذا القسم عروضاً من الرقص الشعبى اليونانى وراقصة غجرية تؤدى رقصة الفلامنكو وأيضاً راقصات باليه يقدمن عرضاً للأطفال. القسم الرابع هو قسم الموسيقى والغناء وفيه بعض العازفين من امريكا اللاتينية وفرقة يابانية وموسيقى الغرب وموسيقى هندية وفريقاً يغنى أغنيات «الخنافس» الانجليزية حتى تصل إلى الموسيقى الكلاسيكية وأهم آلاتها المستخدمة فى عروض الشارع الكلمات والفلوت- محاضف حملة وعلت قيمته-. والقسم الخامس والأخير يضم عروضا مسرحية مرتجلة، من فصل واحد، يقوم فيها العارض باختيار

ممثلية من بين المتفرجين ويؤدى معهم وبهم عرضاً هزلياً.

ونلاحظ أن عدد العارضين أو جنسيتهم لادخل له فى تواجدهم على ساحة الفن الشعبى، فبعهم يؤدى عرضه منفرداً والبعض الآخر يقدم عروضاً ثنائية أو جماعية. وتجد من بينهم اليابانى والافريقى والانجليزى والفرنسى والاسبانى الخ. ولك أن تسألنى ان كان للعرب نصيب من هذه العروض فأجيبك:

نعم، فهم المتفرجون!!

أما صفة الشعبى التى أطلقها على عروض الشارع فلا ترتبط بطبقة بعينها إذ يشارك فى هذه العروض مجموعات هائلة من المتفرجين لاتحدد طبقتهم مدى إستمتاعهم أو مشاركتهم فى العرض. كما لا تقوم على أساس الهواية أو الإحتراف، إذ أن معظم العارضين يحترفون هذه المهنة ويمارسونها فى مقابل مايجمعونه كل يوم من فرنكات قليلة هى مصدر رزقهم الوحيد. وإنما ترتبط صفة «الشعبى» بماهية الاتصال الذى يتم على أساسه تبادل واستهلاك السلعة الفنية. هذا الاتصال لاتحكمة قوانين رسمية تفرض عليه من الخارج، من الجهات أو المؤسسات الفنية، إذ يختفى فيه المبنى المسرحى والتنظيم الادارى المعقد وقوانين الضرائب والعوائد. وإنما يمارس العارض فنه دون روابط، اللهم إلا تلك التى تحكم سير الأمور فى الطرق العامة، وكما تتم عملية الاتصال فى اللغة وفقاً لست مفردات أساسيةيعرفها علماء اللغة على أنها المرسل والمتلقى والرسالة والقناة والمرجع واللغة (المنطوقة أو لغة الاشارة، أو الموسيقى، أو غيرها).. فان نفس الاتصال يتم بين العارض والمتفرج على المستوى الفنى وفقاً لهذه المفرداتالست.

الوقت: عصراً المكان: ساحة مركز جورج پمپيدو الثقافى فى پاريس. تجرى الآن عملية الاتصال بين العارض والمتفرج. يفكر صاحب العرض فى وسيلة مناسبة يجتذب بها المتفرج وهو يعلم أن المتفرج لن يهتم بسهولة بما يقدمه له، لذا فهو يطيل فى مرحلة الاعداد للعرض. ولكن أترك اله التصوير الآن فالعرض لم يبدأ بعد. ترى أحدهم يحمل جهازاً للتسجيل، يضعه فى فى ركن من أركان الساحة وتنطلق من الجهاز موسيقى صاخبة تجذب انتباه المارة، وترى الآخر يخرج أدواته من حقيبة كبيرة ويرتبها فى بطء وأناة على الأرض: سجادة فارسية.. لوحة مثبت عليها مئات المسامير.. مجموعة من السيوف اللامعة.. عصا كبيرة زاهية اللون.. فتعرف أن هذا الرجل هو الحاوى. أما ممثل ومخرج وكاتب المسرح المرتجل فهو لايكشف عن أوراقه سريعاً، إنما يبدأ فى معاكسة المارة وأداء بعض الحركات البهلوانية المضحكة التى تلفت النظر إليه وحينئذ يبدأ فى دعوة الناس بالاشارة للالتفاف حوله. كلها خطوات للاعداد للعرض، الذى لايبدأ إلا إذا توفر للعارض عدد لا بأس من المتفرجين يصل فى بعض الأحيان فى العروض الناجحة إلى اكثر من مائة متفرج.

• تستمر عملية الاعداد للعرض نحو عشر دقائق وتعد جزء من العرض نفسه، فهى تشير إلى نمط العرض وتحدد أهدافه كما تحدد مدى قدرة العارض على اجتذاب الجمهور وعلى الاحتفاظ به وهى مرحلة هامة من مراحل الاتصال ورغم أن الاتصال لا يكتمل كلياً وفعلياً إلا من خلال العرض فانه يتم منذ اللحظة الأولى التى يخاطب فيها العارض المتفرجين لاجتذابهم.

تتأثر عملية الاعداد للعرض بعامل هام وحيوى هو النظام العرفى الذى يجرى من خلاله توزيع العروض المختلفة على المساحة المكانية المتحة أمام المركز فبعض العروض يشتهر بقوته وقدرته على اجتذاب الجمهور وبالتالى تتوارى العروض الهامة الأخرى فترة من الزمن حتى ينتهى العارض الأول من جمهوره وبذلك يضمن العارض الثانى نفس هذا الجمهور تقريبا لعرضه. وعادة ماتتواجد ثلاثة أو أربعة عروض فى نفس الوقت فى مختلف أركان المسرح الشعبى غير أن العرض الكبير غالبا مايبتلع جمهور العرض الصغير وإن كان التواجد السلمى ممكنا.

هكذا يجهز العارض أدواته ويشكل خريطة مسرحه وينظم صفوف المتفرجين حوله على هيئة دائرة أو مربع كبير أو فى مواجهته فى شكل نصف دائرة. ويبدأ عرضه عادة بزقل أجزائه أهمية، فالان وقد إلتف حوله عدد لابأس به من المتفرجين لم يعد يخشى أن ينفضوا من حوله سريعا.. أمامه بضع دقائق أخرى قبلما يبدأ الملل يتسرب إليهم، وعندئذ يجذب إهتمامهم مرة ثانية بتقديم أكثر فقرات عرضه تشويقاً وإثارة. وهو فى خلال العرض يدعو جمهوره الى التصفيق كنوع من المشاركة والاعتراف لعرضه بالجودة ويصبح التصفيق جزءا من أجزاء العرض وإيقاعه

ويمكننا أن نميز بين أركان العرض الشعبى الخمسة التى سبق أن أشرنا اليها وفقا لنوعية المشاركة

الجماهيرية فى كل منها وأرى أن نقسمها الى قسمين رئيسيين، القسم الأول يضم العروض التى تتطلب «مشاركة نوعية» فى صنع العرض نفسه مثل عروض الكوميديادك آرت وبعض عروض الحواة والعروض الصامتة. والقسم الثانى تتخذ مشاركة الجمهور فيه شكلا «رمزيا» مثل العروض الراقصة والعروض الموسيقية والغنائية حيث يكتفى الجمهور بالتصفيق أو بالرقص على أنغام الموسيقى بينما يقع على عاتق العارض وحده مهمة خلق العمل بأكملة. وفى الحالتين يشارك الجمهور فى استمرار العرض مشاركة ايجابية تتخذ شكل الاستحسان معنويا والمكافأة المالية ماديا. وأيا كانت المشاركة الجماهرية فانها تعد أهم وظائف المتلقى (المتفرج) على الاطلاق فى الاتصال بالمرسل (العارض).

يبقى أن نوضح أن المشاركة النوعية تعنى مشاركة المتلقى فى صنع العرض جنبا الى جنب مع العارض وفى تحديد نوعية العرض نفسه وتوجيه جمهور المتفرجين نحو جانب معين منه.

غير أن المشاركة فى صنع العرض وتحديد نوعيته تعيد صياغة جدلية الاتصال وتوزيع الأدوار على المرسل والمتلقى، إذ يتحول المتفرج من متلقى الى مبدع أو عارض- بتوجيه من العارض الأول- وبذلك تزداد عملية الاتصال تعقيدا وتشابكا. ويختار العارض مساعديه من بين جمهور المتفرجين ممن يتوسم فيهم القدرة على مخاطبة الجماهير بينما يتفق الجمهور بشكل غير معلن على اعتبار هؤلاء جزءا من العرض فتصبح هذه العملية الثنائية محركا هاما من محركات العرض الهزلى. ويمكننا أن نبين هذه العملية المعقدة من خلال الشكل التوضيحى التالى الذى يبين العلاقة الديناميكية بين العارض والمتفرج، تلك العلاقة التى لاتنفك تتغير مع تغير دور ووظيفة كل منهما:

العارض الأول	المتفرج(١)
المتفرج(٢)	العارض الثانى

يختار العارض الأول أن يتجه برسالته الى المتفرج(١) فى بعض العروض التى تقتصر فيها مشاركة المتفرج على التصفيق (مشاركة رمزية) بينما يختار العارض الأول فى بعض العروض التى تتطلب (مشاركة نوعية) من قبل جمهور المتفرجين أن يتجه فى البداية الى جمهوره (المتفرج (١)) فى مرحلة الاعداد للعرض ثم يختار بعض المتفرجين لاداء حركات معينة (أودورا محددا) تهدف كلها للاضحاك فيتحول المتفرج (١) الى عارض ثانى يتجه بدوره لجمهور المتفرجين الذى يشوبه بعض التغيير نظرا لعملية الاتصال التى تجرى بين العارض الأول والثانى.. بين هذين المستويين مستوى الاتصال الأول بين العارض الأول والمتفرج (١) ومستوى الاتصال الثانى بين العارض الأول والثانى وبين المتفرج (٢) يحدث اتصال جانبى يحدد خطوط العرض بين العارض الأول والعارض الثانى الذى يتلقى تعليمات الأول وينفذها.

يختلف المتفرج (٢) عن المتفرج (١) فى كونه يتلقى رسالة مختلفة عن تلك التى يرسلها اليه العارض الأول فى مرحلة الاعداد. فالمتفرج (٢) يتلقى رسالة ثنائية من العارضين الأول والثانى معا تقوم على اتفاق غير معلن على اعتبار العرض الثانى مبدعا بدوره.

اذا عدنا للعرض نفسه وحاولنا أن نستخلص منه الرسالة (والعرض نفسه أيضا رسالة) التى يوجهها العارض للمتفرج من خلال عملية الأتصال لوجدناه لايخرج فى مجموعة عن هدفين اثنين: الاضحاك والابهار. ويندرج تحت القسم الأول عروض الكوميديادل آرت (بالطبع) وبعض عروض الحواة والبانتوميم، ويندرج تحت القسم الثانى عروض الاكروبات وبعض عروض الحواة وعروض الباليه كما يضم هذا القسم بشكل غير مباشر العروض الموسيقية الغنائية. يستخدم العارض طاقاته وقدراته الخاصة مثل صوته الجهورى أو وجهة الجاد الذى يتعارض ومظهره الهزلى فى إضحاك الجمهور مع الاستعانة ببعض الادوات مثل عصا كبيرة زاهية اللون أو ملابس المهرجين أو حقيبة سفر كبيرة لجمع نقود المتفرجين بعد العرض... أما الابهار فيعتمد أساسا على القدرة على الاتيان بالعاب او حركات بهلوانية اورقصات معقدة لايقدر على الاتيان بها المتفرج العادى. لكن العرض الواحد قادر على الجمع بين الاثنين فالفصل بينهما ليس تعسفيا: يؤدى الحاوى ألعابا بهلوانية مبهرة كأن تقف على صدره ثلاث فتيات بينما يرقد هو على فراش من المسامير... وفى نفس الوقت يأخذ فى الصراخ فيضحك المتفرجون. والعارض لايتألم والمتفرج يعرف ذلك ومن

هنا يأتي الضحك. وهناك من العارضين من يهدف الى ابهارك فقط بألعابه وحركاته المحمومة لكنك رغما عنك تضحك عليه (أو على نفسك لأنك لازلت تشاهد عرضه الغريب) مثل بعض المغنين الذين يقلدون مشاهير الأغنية الامريكية(نعم. فهي تجتاح فرنسا ايضا!) ويأتون بحركات هستيريه لايخفى عليك أن الهدف منها هو الابهار لكنك تضحك... وتطلق العنان لآلة التصوير.

تجد في ساحة المركز كافة الالوان والأجناس من الابيض والأسود والخمري والأصفر... من الاوربي الشمالي الى الاوربي الجنوبي ومن الأسود الافريقي الى الأسود الكاريبي ومن الخمري العربي الى الخمري الهندي ومن الأصفر الياباني الى الأصفر المنغولي. ولكل واحد من هؤلاء خلفية ثقافية وتاريخية معينة خاصة وطبائع وعادات مختلفة.. غير أن جميعهم يضحك حين يلزم الضحك ويصفق حين يجب التصفيق ويلقي بفرنكاته القليلة للعارض وهو سعيد. هذا التقارب رغم كل مايفرق بين البشر يرجع الى أن العارض يستخدم لغة مشتركة يفهمها الجميع هي لغة الاشارة (أو الحركة) ولغة الموسيقى (او الايقاع) ونظرا لخبرة العارض في التعامل مع المتفرج فانه استطاع أن يجد اللغة التي يقدم بها رسالته للجمهور.. وتلك الرسالة هي الاضحاك والابهار كما سبق أن أسلفنا.. وهي الى ذلك رسالة مهنية- إن جاز التعبير- فهؤلاء العارضون يحترفون مهنة الاتصال بالناس من خلال مايقدمونه من عروض شعبية.

ويستخدم كثير من العارضين لغة الحركة (الهزلية) في جمع النقود من المتفرجين عند انتهاء العرض... ولكن دون إلزام.. وللمتفرج حق تقدير قيمة العرض وتحويل هذه القيمة الى قيمة نقدية مالية غير أن بعض المتفرجين يتسلل مبتعدا قبل انتهاء العرض فيهدده العارض بعصا كبيرة مثلا ويدخل جمع النقود بذلك في إطار العرض نفسه فان مرحلة جمع النقود عند نهاية العرض تكمل الاطار العام للعرض- حتى وإن كان هدفها ليس الاضحاك وانما الاشارة الى قرب انتهاء العرض-.

وحتى تستمر قناة الاتصال مفتوحة بين العارض والمتفرج كثيرا مايتجه العارض بالحركة أو الايماء أو الكلام لمتفرج بعينه أو يأتي بحركة مضحكة لايتوقعها المتفرج فيلهب حماسه للعرض أو يجذب انتباهه الى جزء هام منه. ولأن بعض هذه العروض يستمر اكثر من نصف الساعة ولأن الساحة تمتلئ بالعروض فان العارض يخشى دائما أن يفقد المتفرج اهتمامه بالعرض ويتجه الى غيره. لذلك فان إحدى مفردات الاتصال الهامة وهي القناة يقع عليها عبء التأكد من استمرار الاتصال بين المرسل والمتلقي أو بين العارض والمتفرج وإن كانت مصلحة العارض الشخصية والمهنية هي التي تفرض عليه المحافظة على عملية الاتصال واستمراريتها أما مصلحة المتلقي فهي أن يتم الاتصال بدون مقابل مادي...!

ويقول علماء اللغة أن الاتصال حين يتم بين طرفين (أنا وأنت) إنما يتم نظرا لوجود لغة مشتركة ترجع الى مفاهيم مشتركه ومتفق عليها بين الطرفين. وفي العروض الشعبية تلعب الخلفية الثقافية والتاريخية والطبيعية للمتفرج دورا في تلقي رسالة العارض. وكما رأينا أن لغة العرض هي الحركة والايقاع فان اختلاف مرجع المتفرج عن مرجع العارض لايؤثر كثيرا في تلقي الرسالة. لذلك لايجد العارض نفسه مضطرا لشرح مضمون العرض للمتلقي لأن الأخير عادة مايفهم هذا المضمون دون مساعدة غير أن خلفية العارض عادة ما تكون مفهومة للمتلقي الذي يتمتع بقدر من الثقافة العالمية. لكن الرسالة قد تختلف نظرا لاختلاف المرجع حتى وأن كانت اللغة المستخدمة لغة مشتركة ولنأخذ على سبيل المثال عرض الموسيقى اليابانية التي يؤديها مجموعة من العازفين اليابانيين يرتدون ملابسهم الوطنية... قد تكون الرسالة التي يرسلها العارض للمتفرج من خلال الموسيقى أحد طقوس الديانة البوذية. لكن المتفرج لن يفهم هذا الطقس الديني إن لم تكن له نفس خلفية العارض الثقافية والدينية. وهنا يضطر العارض- وهو لايفعل ذلك بالطبع- الى شرح عرضه، مما يفقده مذاقه وحيويته. ودراسة المرجع في رأيي جديرة بالاهتمام لكنها تحتاج الى احصائيات وصبر طويل وقد لانخرج بعدها بشيئ ذي بال.. ولكنها على أيه حال لم تكن موضوع هذه الرحلة

الوقت: عند غروب الشمس.. المكان: ساحة مركز جورج بمبيد والثقافي في باريس.

انت الآن في باريس لأول مرة. وهاقد مضينت يوما حافلا وأعملت آلة التصوير في كل العروض التي شاهدناها واستمعت الى عرضي الخاص لموضوع الاتصال

فى العرض الشعبية بين المرسل والمتلقى، فهل تسمح لى الآن بالانسحاب؟ عندما لم أتلق ردا على طلبى المتواضع تلفت حولى واكتشف أن صاحبى كان قد رحل.. وربما لم يستمع الى على الاطلاق.. لكنه ترك لى حقيبة بها عدد لابأس به من الخرائط ودليل سياحى وقاموس صغير....

كتب

١- رؤية جديدة حول الاسلام فى فرنسا:

٢- «طوق» فرنسواز ساجان

د. الهام غالى

١

عن دار «هاشيت» فى باريس صدر كتاب «فرنسا والاسلام» للكاتب الفرنسى «برينوا يتين»، أستاذ العلوم السياسية فى معهد الدراسات السياسية (اكس-مارسيليا)، وفى معهد الأبحاث والدراسات الخاصة بالعالم العربى والاسلامى، وأيضا بجامعة مرمارا (اسطنبول). ومن مؤلفات الكاتب: «القضايا القانونية للأقلية الأوروبية فى المغرب ١٩٦٨»، و«الجزائر- الثقافة والثورة ١٩٧٦»، «الاسلام الجذرى ١٩٨٧».

يقول كتابه الجديد انه بينما اعتقدت الجمهورية- فى فرنسا- إنها قد حلت جذريا اشكالية الأقليات حيث أصبح وجود الاسلام والمسلمين فى فرنسا أمرا نهائيا باعتباره الدين الثانى فى البلاد، فقد أمست هناك ثقافات اجتماعية متعددة ساهمت فى تغيير بعض المبادئ. ومن ثم تواجهنا مجموعة من التساؤلات:

هل هناك حاجة الى عقد اجتماعى جديد حول الوفاق الاجتماعى؟ العلمانية؟ فصل الدين عن الدولة؟ اعادة النظر فى مفاهيم الجنسية وحق المواطنة لمزيد من الوضوح؟

هل من الممكن أن توافق فرنسا على وضع قانونى للاسلام مساو للأديان الأخرى كالكاثوليكية والبروتستانتية واليهودية؟ على هذه التساؤلات، وفى ضوء التاريخ والعلوم الانسانية والسياسية، يقدم برينوايتين تفسيرا جديدا- خاصة للأديان الثلاثة، ويقترح للمستقبل حلا عمليا.

يعرض لنا المؤلف اشكالية وضع المسلمين فى فرنسا، فيؤكد أن هناك شيئا اساسيا، هو أن فرنسا كانت قديما على علاقة جيدة بالاسلام على امتداد تاريخ العلاقات الفرنسية- الاسلامية منذ فرنسوا الأول. واذن فعلينا البحث عن علمانية جديدة لعام ٢٠٠٠ انطلاقا من المتغيرات، وأهمها الوجود المكثف للأسلام فى فرنسا الذى كان موضع مناقشات عديدة، وصراعات بما فيها الانتخابات١٩٨٨(فرنسا).

يرى برينو ايتين ان كتابه الجديد هو امتداد منطقى لكتابه«الاسلام الجذرى» الذى ظهر فى عام ١٩٨٧، وإنه فقط يكمل الفصل التاسع منه والخاص ب «الأقلية الاسلامية» والذى تناول فيه قضية الاسلام فى فرنسا.

ليس موضوع «الهجرة» هو محور الكتاب بقدر ماهو تفسير وتوضيح للوجود المكثف للعمال والأجانب المصنفين أساسا كمسلمين ومحور الفصل الذى أصبح بحثا مستقلا هو السؤال التالى: من هو المسلم فى فرنسا؟ هل هو «كل المهاجرين»؟ بالطبع لا. فاذا اطلعنا على الجدول الاحصائى التالى والخاص بالأجانب عن عام ١٩٨٥ نقرأ مايلى:

البرتغاليون	٨٤٦٤٣٨
التونسيون	٢٢٥٦٨٠
الجزائريون	٧٢٤٩٦٠
الأتراك	١٥٤٢٦٧
المغاربة	٥٥٨٧٤١
اليوغوسلافيون	٦٥٨٨٨
الايطاليون	٣٧٨٩٣٩

البلجيكيون	٦٣٢٨٢
الأسبان	٣٥٠٩١٢
البولنديون	٦٠٠٧٦

ويوضح هذا الجدول حقيقة أن المسلمين قلة... بين الأسبانيين والبرتغاليين. إذن هل «كل العرب» مسلمون؟ لاليس كل العرب، فمثلا الأغلبية اللبنانية المقيمة فى فرنسا ليست مسلمة، ولكنها عربية. وقد أثبتت التجربة أنه ليس كل ناطق بالعربية هو بالضرورة مسلم.

ومن جهة أخرى ومن خلال دراساته «كمستشرق»، أتيحت له الفرصة للتعرف على المناطق. الأوروبية التى أعتنق أهلها الاسلام فقد التقى ببعض الزنوج الذين يصلون صلاة اسلامية، ولكن هذا الأمر لايعنى ان جميع الزنوج مسلمون. وبذلك يكون قد قام بمحاولة للرد على السؤال«من هو المسلم؟» عن طريق دراسة الممارسة الدينية للفرد، وليس بمجرد الاكتفاء بأن هذا أوذاك مسلم. ومن خلال البحث توصل الفريق الذى ساعده فى تصنيف الجنسيات المهاجرة الى فرنسا، الى أن البرتغاليين هم الأكثرية فى فرنسا وليس الجزائريين كما يعتقد بعض الفرنسيين، وهذا بالرغم من وجود الف «مسجد» فى فرنسا موزعة على جميع الأقاليم والمدن الفرنسية. ومن خلال هذا الاحصاء يطرح الكاتب السؤال الآتى: مامعنى وجود مسجد فى فرنسا؟ ويجيب بانه مشتق من mezquita). ويفضل الأسبانية (المسلمون استعمال تعبير «جامع» لأنه يعنى التجمع والاتحاد وهو قبل كل شيئ مكان للاجتماع والصلاة وليس مجرد مكان مقدس.

وهنا يمكن أن نشير الى عدد الجوامع الموجودة فى أهم المدن الفرنسية فهناك خمس جوامع كبرى، ثلاثة فى باريس وواحد فى ليل (lille) وواحد فى مارسيليل (هذه الجوامع كبرى، يتسع كل منها لالف شخص) اما عن الجوامع الاخرى (التى تسع لمابين ١٤٠و ٢٨٠ شخصا) فهى كما يلى: فى باريس، يوجد جامع أبى بكر، جامع عمر بن الخطاب، جامع الفتح ، وجامع الدعوة.

فى سين سان دونى، هناك خمسة جوامع: سيدى ابراهيم الخليل فى كورنيف (La Cour-neuve)، واثنان فى مون فرمي(MONTFERMEIL)، وواحد فى بافيون سوبوا(PORILLON-SOUS-BOIS) وجامع بلال فى سان دونى (saint- denis)، يوجد أربعة أو خمسة مساجد. وفى نانتير (nanterre)، هناك ثلاثة جوامع، وبالتحليل المقارن، نصل أيضا الى أن كثافة الجوامع وقاعات الصلاة فى بعض البلاد الأوربية، تشير الى أن فرنسا فى المركز الأقل من المتوسط.

ويتناول المؤلف بعد ذلك اشكالية التعليم فى المدارس الفرنسية لغير الفرنسيين.. فماذا يتعلم الطالب المسلم؟ يجيب برنو ايتين: تقريبا لاشيئ؟ فهم يلحون على ان العالم الاسلامى غير منظم، ويعانى من أزمة عامة، وفى حالة تدهور ويقولون له أن انتشار الاسلام هو نشاط ضد الغرب، بالاضافة الى أن الوثائق المرفقة بهذه الدروس تؤكد الأفكار المسبقة عند الطالب. وفى هذه الحال يمكن أن يؤكد الطالب لأسرته عند عودته من المدرسة انها تعيد على مسامعه مايقرأه فى الصحافة ويراه على الشاشة الصغيرة من اهانات ضد العرب مثل: الاسلام يرادف الارهاب، المهاجرون ارهابيون بالفعل أو بالامكان، والمرأة المحجبة تعنى مباشرة «الجحيم اللبنانى»

ويرى الكاتب أن سقوط التعايش الثقافى بين العربى والغربى لايرجع فقط لغياب استراتيجية منظمة، ولكن الأمر يعود أساسا لأزمة الثقافة عند

اسم الدولة	عدد المسلمين	عدد الجوامع	عدد المسلمين فى كل جامع
جنوب فرنسا	١٦٣٩٩٠٠	٩٥٠	١.٧٢٦
شمال فرنسا	٤٠٠٠٠٠٠	١٠٠٠	٤٠٠٠
انجلترا	٥٣٤٠٠٠	٣٢٩	١٦٢٣
المانيا الغربية	١٥٨٨٠٠	٦٠٠	٢٦٤٧

المعلمين الذين لايعرفون بالتحديد ماذا يعلمون. فالمدرسة الآن مصدر لعدم المساواة والبعد عن التكامل والتكيف، ومثلا ففى الكتب الدراسية الخاصة بالصف الأول الثانوى تشير الاحصائيات الى أن الاسلام يشغل ٢٣ صفحة من كتاب التاريخ المؤلف من ٣٣٢ صفحة. أما فى كتب الثانوية العامة (البكالوريا) فان نصيب الاسلام يقع فى ١٥ صفحة فى الكتاب المؤلف من ٣٩٨ صفحة. وهذا يدل على أن المنهج الدراسى الفرنسى لايعنى بشكل كاف بقضية تعليم الاسلام والتاريخ الاسلامى كما انه لايسلك سبلا موضوعية وعلمية دقيقة فى صياغة هاتين المادتين.

وحول مستقبل العرب فى فرنسا يرى الكاتب أن على اليهود والعرب أن يقوموا بمعركة ضد العنصرية والعداء للسامية. ولكن الواقع- كما يقول هو نفسه- ان اليهود تعنيهم مسألة «العداء للسامية» من وجهة نظرهم وحدها، ومن ثم فالضحية الوحيدة فى الواقع هم العرب. واذا كانت المنظمات اليهودية مخلصة حقا- يستطرد المؤلف- فأن عليها ان تقاوم العنصرية الحقيقية ضد العرب وليس فقط العداء للسامية، وهو «شعور» أضعف بكثير من العداء للعرب على وجه خاص.

وفى جزء آخر يطرح قضية «التعايش» ويتساءل الكاتب: كيف يمكن معايشة «الآخر» بدون طرح مشكله الوجود نفسها؟ وهو يعتقد أن النظرة للآخر (أى العربى) تعتمد على وضع «الأنا» والآخر فى كل من الثقافتين، والقدرة على التفكير فى الاخر من خلال كل منهما.

ويخلص الكاتب الى أن تحولا بطيئا يحدث فى الغرب على أساس ان الوجود الاسلامى يمثل مكسبا لفرنسا ولاوربا، باعتبار ان تحسن العلاقات بين الغرب والعالم الاسلامى من الأهداف السامية، وباعتبار هذا التحول بمفاهيم «حقوق الانسان» التى سلمت لأول مرة فى تاريخ الانسانية بحقوق خاصة لأى فرد أيا كان انتماءه لأى دين أو جنسية معينة

أن ميزة هذا الكتاب إنه لايغفل المشاكل التى واجهت الفرد العربى بشكل عام، والفرد الاسلامى بصفة خاصة فى فرنسا. كذلك يجب الا نتجاهل المحاور الهامة التى تناولها الكاتب كمسألة «التعايش (coexistence) بين العربى والغربى، «العلمانية والاسلام»، «تعليم الاسلام فى المدارس الفرنسية» الى آخره من موضوعات هامة يتضمنها هذا الكتاب.

٢

الرواية: «الطوق» للكاتبة فرنسواز ساجان، عن دار جوبار ٢٣٠ صفحة، ١٠٠ فرنك فرنسى.

فانسان يهرب من «طوق» ساجان

على مدى خمسة وثلاثين عاما وهو عمر انتاجها الأدبى، ظل أسلوب فرنسواز ساجان متألقا ومؤثرا ولم يأخذ قط صفة «التكرار»

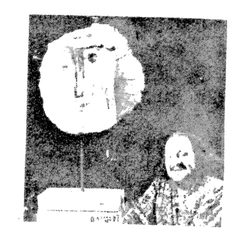
خمسة وثلاثون عاماً بعد الرواية الشهيرة «صباح الخير أيها الحزن» (١٩٥٤)، وستة عشر رواية أخرى، ثم مجموعتان من القصص القصيرة، بالاضافة إلى سيرة ذاتية لسارة برنار (الممثلة المسرحية الكبيرة فى تاريخ المسرح الفرنسى)، وخمس مسرحيات منها «قصر فى السويد» (١٩٦٠)، «ثوب فالنتين البنفسجى» (١٩٦٣).

فرنسواز ساجان، تلك الكاتبة المشهورة بالعطاء المكثف، تعود الى دار نشر والدها الأديب الذى رحل عن الحياة منذ وقت طويل وهو رينيه جوبار، تعود متألقة، بالحزن والذكاء اللذين كانا علامة بداياتها فى «فى شهر، فى سنة» (وربما كان هذا الكتاب الأكثر تعقيدا ووضوحا فى نفس الوقت)، و«هل تحبون برامز؟». أما فى روايتها الجديدة «LA LAISSE» أى «الطوق» (= السلسلة التى يجر بها الكلب وتوضع فى عنقه)، تتعرض الكاتبة لشخصيات نموذجية بالاضافة الى بطل مغاير من أبناء باريس ويعمل فى الادارة المالية واسمه: فانسان. وكان يمكن أن يكون فنانا ماهرا فى العزف على البيانو، يتزوج من لورانس- ابنة رجل ثرى وصاحب بنك، يقوم برعاية

تشكيليان مصريان يعرضان فى باريس:

الانسان الخالد... فى خطين فقط!

محمد موسى



شهدتدباريس فى الشهر الماضى معرضين تشكيليين، لفنانين مصريين يعيشان فى باريس، هما جورج البهجورى وسمير مجلى.

فى قاعة المركز الثقافى المصرى فى سان ميشيل ، قدم الفنان الكبير جورج البهجورى مجموعة جميلة من آخر أعماله، تتنوع بين التصوير الزيتى والحفر على النحاس، وأيضا النحت الذى اتجه اليه الفنان مؤخرا. ويبرز فى هذه الأعمال الأسلوب الخاص والمميز للبهجورى، بخطوط ناصعة رقيقة، تجمع إلى حداثتها وبساطتها المعبرة، أسلوبا مصريا لا تخطئة العين. قدم جورج وجوها مصرية، ونحتا لأبى الهول من تجميع خشبى بدقة شديدة وبدائية مقصودة فى آن واحد. قدم أيضا نحتا لجورج البهجورى نفسه، «صورة ذاتية» ،بخطوط كاريكاتيرية لاتدعو بالمرة للابتسام، بل تحيلك مباشرة الى داخل حزين، مستوحش.. هذا هو وجه البهجورى نصف مغمض العينين، نصف هادئ، نصف مشتعل..

كان جورج الى جانب لوحاته، فى الأيام التى يقضيها بالمدينة، بعيداً عن مرسمه من الضواحى. يقول : هذا هو معرضى العشرون فى باريس؟... وبما هذا النحت جديد. فيه تلقائية و«شغل عيال» شوية. إتصرف فى الأشكال كما أحسها، بالمفارقة بين أبعاد الجسم الانسانى لشخص واحد ، وهى التى تعمل عندى فكرة الابداع بشكل عام، أجسم عاطفتى فقط. لا أصور شخصا كماهو، بل أعبر عن شعورى نحوه، مايبقى من ذكراه عندى، مايخلد.

نفس الفكرة عندى فى التصوير- يضيف جورج البهجورى- وجوه أقنعة الفيوم كانت تخصصى فى

فانسان ويعتبره بمثابة ملكية خاصة له. وهنا تبدو رواية «الطوق» رمزا لعبودية المال فى شخص والد الزوجة الذى يرعى الكلب اللطيف فى منزله. ولكن الحقيقة هى ان الزوج ليس بالقطع انسانا خائبا، وان كان قد ترك الفن الرفيع وللموسيقى الكلاسيكية، واتجة الى تلحين موسيقى فيلم أصبحت فيما بعد موسيقى العصر فى الانتشار كالالحان المحايدة التى نسمعها دون أن ننتبه اليها فى المطارات والمحلات الكبرى. وبالرغم من تجاهل بعض الملحنين واختلاسات الوكيل الذى كان يتعامل معه، أصبح فانسان ميلياردير اً.

ويبدأ يفكر فى الهروب من زوجته لورانس، والتى كانت بالتواطؤ مع والدها تحاول أن تحتفظ به. الا أن فانسان كان يشعر بالكراهية التى تكنها له زوجته لعلمها أنه تزوجها (وهى الفتاة التى جاوزت سن الزواج) لمجرد الحصول على أموالها.

تبدو القصة على هذا النحو كلاسيكية أو حتى عادية، ولكن العكس صحيح، حيث نرى بعين فانسان ذاتية فرانسواز ساجان وسيطرتها بطريقة واضحة الملامح عبر استخدامها لضمير المتكلم. إن رواية «الطوق» تكمل النصوص الرائعة لسيرتها الذاتية فى كتابها «مع أجمل ذكرياتى»، فها هو الحزن، وكراهية المال، ومحاولة الهروب من الخمر، من خلال أسلوب ساجان الرشيق الهادئ والشاب فى نفس الوقت. هذا الأسلوب لم يأخذ قط صفة التكرار، بل على العكس فهى رواية تمثل عملا ابداعيا جديداً.

بحث قدمته عندما درست هنا. والقيمة الفنية ان الانسان فى هذه الوجوه هو انسان خالد. وعندما أعطيت نفسى لفن البورتريه، كنت أحلم أن أحققه بشكل طليعى وبأسلوب جديد: كل الوجه فى خطين فقط. هكذا أصبحت الايقونه فى الفن الحديث. وربما كانت اللوحة أقل روحانية من وجوه الفيوم، ومن الايقونات التقليدية، لكن لو رسمت كما رسموا، فماذا أضفت أذن؟

يضيف جورج ضاحكا: أظن أن المعرض جديد وبه أصاله- كما قال كثيرون هنا، ممكن أكون مثل الفنانين الذين نجحوا ونالوا الشهرة فقط بعد موتهم، وممكن كل هذا الشغل لايترك أثراً.. لكننى أشتغل، وأقدم شغلى!

أما الفنان سمير مجلى، الذى ترك مصر عام ١٩٧١، فهو من مواليد المنيا، وهو كاتب روائى أيضا، صدرت له بالعربية والفرنسية رواية «سفسوف- ابن النيل» وسمير مجلى يقدم أعمالا عديدة فى معرضة، كلها تصوير زيتى، بعضها يقدم موضوع الشجرة بأكثر من تصور على الحرف العربى واللاتينى أيضا.

سمير مجلى لايذكر كم معرضا شارك فيه، يقول «بين عامى ١٩٧٧و١٩٨٥، كنت أعرض شهريا!. كان عندى اكثر من ألف لوحة، تتطرق الى كل المذاهب الفنية التى حاولت معالجتها بأسلوبى..»

يضيف: منذ ٤ سنوات أعمل على الخط العربى. بالنسبة له الحرف العربى كائن ص٢ من خلاله أتصور لوحة تجريدية. وهذا التجريد اكتشاف قديم للفن الاسلامى، فى المكعبات والمثلثات والأرابيسك، قبل أن يظهر الفن التجريدى فى أوربا بقرون.. عندى أيضا لوحات موتبطة بموضوع الشجرة، التى رأى كثيرون انها تمثل عندى الرجوع الى الأصل، الى الجذور، البحث عن هوية.

حصل سمير مجلى على ميداليتين فى الرسم فى معارض مختلفة، والعديد من الشهادات، كما حصل على الدكتوراه الفخرية من أحدى الهيئات الفرنسية. يقول: أنا انتمى للناس دون نظر لجنس ودين، لى موقف سياسى، لكننى غير مشتغل بالسياسة. فرنسا حققت له الكثير كفنان، لكننى أفتقد مصر كثيرا. سأسمى معرض القادم «الحنين الى مصر»!

كتاب

الفكر الأخلاقى العربى

مجدى عبد الحافظ

صدر فى القاهرة عن دار الثقافة للنشر والتوزيع كتاب «الأخلاق فى الفكر العربى المعاصر- دراسة تحليلية للاتجاهات الحالية فى الوطن العربى»، للدكتور أحمد عبد الحليم عطية، الذى بدأ يتجه لدراسة الفكر العربى المعاصر، على الرغم من انه تخصص فى الفكر الغربى الحديث. والكتاب يقع فى ٢٢٩ صفحة من القطع المتوسط.

وتعود أهميته لأكثر من سبب، فمن حيث الموضوع لعل هذه الدراسة هى الأولى من نوعها، حيث ان اغلب الدراسات التى كرست فى الأخلاق لم تكن تهتم على الاطلاق بما انجزه أو ابدعه مفكرونا المعاصرون، واقتصرت على موضوعات ومعالجات عربية، فمثلا نجد الأخلاق عند فلاسفة اليونان، أو عند الفلاسفة الأوربيين المحدثين منهم والمعاصرين، وتتبع هذه الدراسات للمذاهب الأوربية المختلفة فى الفلسفة الخلقية دون الاشارة من قريب أو من بعيد لتلك المحاولات الحية التى حاول فيها مؤلفونا الاقتراب من صلب الموضوع ومحاولة معالجته من داخل المنظومة الفكرية والاطار المعرفى السائد فى الشرق العربى، وكاد هذا الاغفال أن يطوى صفحة ناصعة من صفحات حياتنا الفكرية والتى حاولت الاجابة على السؤال: كيف ينظر الشرق الى مجمل القيم الاخلاقية السائدة؟ وكيف يقوم السلوك الانسانى بداية من تصور خاص يعتمد فى مرجعيته على خصوصية يراها البعض تعكس نفسها فى كل لحظة، أو يراها البعض الآخر تنعكس عليها القيمة الاخلاقية التى يجد نفسه بصددها، مما يعمل على ان يتواءم الفعل مع القيمة الاخلاقية ذاتها بصرف النظر عن الخصوصية، ولعل هذا السؤال لم يجب عنه فى هذا البحث، وربما سنجد الاجابة فى الأجزاء القادمة، حيث ان هذا الكتاب جزء من ثلاث دراسات كما يذكر الكاتب(ص٤).

كما أن هناك سببا آخر يضفي اهمية على هذه الدراسة، وهو عدم اقتصارها على الفكر العربي في مصر، بل تعدت هذا الاطار الضيق لتشمل مفكرين في أقطار عربية اخرى، وهو مانعتبره حسنة اخرى اضافها الكاتب، حيث ان المعتاد في مثل هذه الدراسات ان يقتفي الباحث أثر التيارات المختلفة في وطنه المحلي، على الرغم من وضعه في الغالب عنوانا يوحي بأنه يعالج الموضوع عربيا ، وقد وجدنا دراسات كثيرة بهذا الشكل، على عكس هذه الدراسة فباحثنا يعالج في كتابه اسهامات من مصر، وسوريا ، والأردن ،ولبنان، والعراق.. الخ.

ويضع الباحث عدة أهداف لدراسته تلك، فهو أولا يريد اقامة علم اخلاق عربي اسلامي معاصر (ص خ) ، كما يشغله ايضا في هذه الدراسة بيان نظرة المفكرين العرب المحدثين الى الاخلاق (نفس الصفحة). ونعتقد أن الهدف الاول ليس له علاقة بما يشيعه البعض هذه الايام فيما يسمى بأسلمة العلوم، نعتمد في هذا على معرفتنا القريبة بالكاتب وارتفاعه فوق الأساليب غير العلمية. إلا اننا نرى ان هذا الهدف ذاته طموح للغاية، ويحتاج لجهود مكثفة من أكثر من باحث،بحيث يأتى اقامة العلم الاخلاقي العربي نتيجة تراكم ابحاث ودراسات ونظريات ومناهج، أى كتتويج لمرحلة من العطاء المستمر القادر على اعطاء ثمرة جهود ابداعية جماعية حية. بينما وفق البحث في تحقيق الهدف الثاني من بيان نظرة المفكرين العرب المحدثين الى الاخلاق. وربما جاء بعض الشئ على حساب التحليل.

ولا تختلف مع الكاتب عندما يقول انه حاول «تتبع الجهود المختلفة في الكتابة الاخلاقية ورسم منحنى لتطور هذه الكتابات» (ص٣) ، الا اننا سنختلف معه- وليعذرنا- عندما يقول «وقد التزمنا الوصف وتجنبنا الاراء التقويمية وابتعدنا قدر الامكان عن اصدار الاحكام، فالمنهج الموضوعي يقتضي بيان المصادر وعرضها بصدق دون تدخل اهواء او ميول ذاتية وللقارئ ان يتابع ما قدمنا وان يكون لنفسه وجهة النظر الخاصة به «نفس الصفحة» ، واختلافنا ينحصر في ان النقد مهمة اساسية في عمل الباحث، وبدون النقد لايمكن إن نصل الى معرفة واضحة ومحددة ودقيقة للفكرة الاساسية ذاتها ،سواء جاء النقد من الباحث نفسه أو نقد عن الآخرين.

وينقسم الكتاب الى مقدمة وسبعة فصول، يخصص



الباحث الفصل الاول عن الاخلاق اليونانية في الفكر العربي الحديث ونجده يتعرض في هذا الفصل لثلاثة رواد: احمد لطفي السيد، واسماعيل مظهر، ونجيب بلدى. والفصل الثاني يكرسه في الاخلاق الاجتماعية ويتعرض فيه الى منصور فهمي، وعبد العزيز عزت، والسيد محمد بدوى، بالاضافة ألى قبارى اسماعيل، أما الفصل الثالث فيوقفه على دراسة الاخلاق الوجودية ويتعرض فيه لعبد الرحمن بدوى، وعادل العوا، وزكريا ابراهيم. بينما يحدثنا في الفصل الرابع عن الاخلاق الفعلية ويقصرها على توفيق الطويل. أما الفصل الخامس فيناقش فيه الاخلاق القومية فيما بين الفضيلة والرزيلة والضمير، وهو يقصر هذا الفصل ايضا على شخصية واحدة هي ذكى الدرسوزى. وفي الفصل السادس يعرض للأخلاق الفلسفية الاسلامية، ونجده يتحدث عن شخصيات متعددة تنتمي لمدارس مختلفة: محمد يوسف موسى، أحمد محمود صبحي، ماجد فخرى ، سحبان خليفات، ناجي التكريتي ويخصص بابه الاخير عن الاخلاق القرآنية باعتباره يفرق بينها وبين الاخلاق الفلسفية الاسلامية، وكالعادة ايضا يصحبنا في جولة مع اعلام هذا الاتجاه فيذكر لنا: عبد الله دراز، واحمد عبد الرحمن، وابو اليزيد العجمي، وحسن الشرقاوى، ومحمد عبد الله الشرقاوى. وهذا عدا الشخصيات الاخرى التي تعرض لها سريعا عبر كتابه وهي كثيرة جدا.

ان هذا الكتاب على الرغم من بعض ملاحظاتنا عليه. الا انه نجح في ان يضع بين يدى القارئ العربي كتابا في الاخلاق تقع العين فيه على اسماء عربية خالصة....

بلغـــاريا وحكايات عن: أولاد العم سام وصهيون

عادل الشهاوى

كانت الانتخابات البرلمانيه التى جرت ببلغاريا فى العاشر من يونيو الماضى مقدمة لإعلان ظهور الدعم الغربى المباشر للمعارضة فى معركتها الضارية ضد الحزب الاشتراكى والتى إتخذت صوراً متعددة فى وسائل الدعاية الانتخابية بمساعدات سخية علينية حتى وصل الأمر بحضور الخبير الاعلامى المتخصص للحملة الرئيسية الماضية للرئيس الفرنسى ميتران لخطط للدعاية الانتخابية لصالح المعارضة البلغارية، فضلا عن ماكينات الطباعة التى لم تتوقف بأثينا وبرلين الغربية إضافة الى أطنان ورق الطباعة المهداة من روبرت ماكسويل اليهودى الأصل والمليونير البريطانى..

شعارات ووعود

يعيش المجتمع البلغارى أزمة اقتصادية خانقة بدت ملامحها فى اختفاء السلع الاستهلاكية فى الوقت الذى تتكدس فيه الاسواق الحرة (الكوريكوم) بما هو مبهر بدءاً فى اللبان حتى الجنيز فى مقارنة ظالمة مع الانتاج المحلى! هذا بالاضافة الى رواج الاتجار بالعملة بالاضافة الى ظواهر إنتشار الفساد الرشوة!. تزامنى هذا كله مع زيف الشعارات الرسمية عن الوطن الاشتراكى ومجتمع الكفاية والعدل الخ... ومن ثم عجزت المنظمات الحكومية كالشباب والنساء ناهيك عن الحزب والتى إكتظى بها العضوية الورقية عن ممارسة الدور المنوط بها فى المجتمع ومع تلاشى دور «الليفا» العملة الرسمية فى مواجهة السيد الدولار بكل مايحمله ذلك من تأثيرات عكسية على كافة النواحى الأخرى فى المجتمع وصولا الى الادب والفن والثقافة!! من هذا المنطلق لم تأت المعارضة بجديد فى شعاراتها والتى تبوق اليها جمهور الشباب والفتيات وهم القاعدة الأساسية للحركة التى تطالب بأن تكون بلغاريا جزء من أوربا؟

الوقت لنا يكفى ٤٥ سنة شيوعية و«تكفى الطريق الآسيوى للنمو» بل إن برنامج الـ ١٠٠ يوم للقضاء على الأزمة الاقتصادية الذى إبتدعته المعارضة هو فى جوهره تعبير عن هذه الطموحات فى بيع وحدات القطاع العام للرأسمال الاجنبى ومع اتباع سياسة الباب المفتوح دون قيود.....!

الفن والادب فى خدمة المجتمع

طوال ٣٥ عاماً فى عهد جيفكوف السكرتير العام للحزب سابقا ورئيس الدولة إنعكست أمراض المجتمع وأزماته المختلفة على الحركة الثقافية والأدبية والتى عاشت تحت وحاية الحزب الواحد وعشش رجال ومخبرى الأمن فى أورقة الأذاعة والتليفزيون والسينما فضلاً عن اتحاد النقابات الفنية والادبية ونوادى المثقفين وروابطهم الحكومية بالطبع وإنتهى الأمر بافلاس الحركة الابداعية والتنويرية ! بل تم توظيفها فى خدمة مخططات جينكوف وعصابته. ولعل فيلم الزمن الفاصل أبرز دليل فالفيلم يحكى قصة الاحتلال التركى لبلغاريا وفظائعه وماصاحب ذلك من تغيير للديانة المسيحية بالاسلامية فالفيلم فى مجمله إدانه قاطعة للأتراك- المسلمين- وقد عرض هذا الفيلم صيف العام الماضى إبان أزمة المسلمين البلغار ذوى الأصل التركى وترحيلهم قسراً لتركيا وفى محاولة لتعبئة الرأى العام المسيحى المحمل بكراهية لكل ماهو تركى أى إسلامى- فى وجهه نظرهم.

وكان إهتمام الاذاعة والتليفزيون بعدد محدود من المطربين والمطربات والموسيقيين راجع الى العلاقات الشخصية وقضية الولاء لها كمثال على ذلك «رد سيتشاكيرلوقا» صديقة إبن جيفكوف، وليلى إيفانوفا مطربة بلغاريا الأولى وغيرها كثيرين! الغريب فى الأمر أن كل هؤلاء قد أصبحو فى يوم دليلة فى أول صفوف المعارضة وأول المنادين بالديمقراطية وحقوق الانسان!

تدخلات فجة

عكست الانتخابات البرلمانية الأولى التى شهدت فوز الحزب الاشتراكى بالاغلبية إنحيازاً واضحاً من الغرب الأوربى وأمريكا لصالح «اتحاد القوى الديمقراطية» المعارض فقبل الانتخابات مباشرة بادرت كل من أمريكا وفرنسا وزلمانيا وبريطانيا ثم تشيكوسلوفاكيا وبولندا بدعوة قادة المعارضة للتباحث والتشاور حول أبعاد السياسى الداخلية والخارجية لبلغاريا فى حالة وصولها للحكم وعكست تصريحات قادة المعارضة آنذاك حجم التدخل وأبعادة فضلا عن كم وكيف المساعدات السخية فى العربات وأجهزة الكمبيوتر والدعم النقدى تحت غطاء المهاجرين البلغار فى أوروبا وما واكب ذلك كله من تصريحات بيكر وكول وميتران وتاتشر عن أهمية المساعدة الاقتصادية لبلغاريا لتتحول الى سياسات إقتصاديات السوق!..

بادرت المعارضة بحشد رجال الفن تحت شعارات الديمقراطية فى محاولة لاكتساب الناخب البلغارى الواقع تحت تأثير هوس الموسيقى الغربية فى حفلات متنوعة شهدتها العاصمة وبفعل المدنى الآخرى وبسرعة فائقة إنتشرت جمعيات مستقلة فنية وموسيقة لتنظيم الحركة فى إخراج مسرحى مبهر على غرار الفرق الأوربيه الموسيقية فى الكونشرتات والديسكو! ولعل أغنية ٤٥ سنة تكفى التى شارك فيها أغلب فنانى بلغاريا لصالح المعارضة هى فى جوهرها صورة ماسخه لأغنية «ne arethe norld» رغم الفارق فى الجوهر وهى الاسطوانه التى اشتراك فيها فنانو العالم كافة لصالح الحملة من أجل القضاء على المجاعة فى أفريقيا.. فالاغنية فى مجملها ادانة للفكر الاشتراكى وادانة ٤٥ سنة شيوعية من عام ١٩٤٤ ثورة ستمبر الاشتراكية او ظهر كثير من المطربين الشعبيين فى ذلك الوقت من أمثال تودروف، بوبوف والذين كانوا يوما أبطال مهرجانات الأغنية السياسية الانسانية فى العهد الماضى بأغلبيتهم الحاضرة التى إمتلأت هجوما على الاشتراكية والحزب الاشتراكى فأغنية «أنا لست شيوعى» لتودروف تتحدث صراحة عن ربط الشيوعى بالازهاب باعتبارهما وجهان لعملة واحدة...!

فى أثناء الانتخابات وفى اللقاءات الجماهيرية لصالح المعارضة توافر على بلغاريا مئات من الفنانين والمطربين من كل من أمريكا وفرنسا وبريطانيا لاجياد الحفلات الفنية لصالح المعارضة بالمجاد وشهدت العاصمة صوفيا حفلات ليلية من هذا النوع فى الخلاء المفتوح وبات الرمز الانتخابى للمعارضة «للون الأزرق» ملبسا يتحلى به هؤلاء فى تحريض مباشر للناخب البلغارى المهووس بالغرب الأوربى اوقد لوحظ فى الأونة الأخيرة إنتشار تشكيلات تنظيمية مستقلة «شارك فيها كثير من المثقفين والأدباء والفنانين منها على سبيل المثال جمعية أصدقاء أمريكا فى بلغاريا «جمعية الصداقة الاسرائيلية البلغارية» ثم جمعية الطريق نحو أمريكا» وكانت كل من أمريكا وفرنسا عبر سفارتيهما ببلغاريا قد دعت كثيرا من المثقفين البلغار فى رحلات علمية لبلديهما نذكر منهم برفسور دكتور ماركو سيموف الخبير السياسى الداخلية والاستاذ بجامعة صوفيا والذى عاد فور وصوله لافتتاح قسم «أمريكا المعروفة وغير المعروفة» بالجامعة! ولا يختلف دكتور بيتوف عالم الاجتماع الذى كان أيضا فى زيارة لواشنطن عن سيموف فى أمنايةا

غزل إسرائيل

كانت البداية فى شهر مارس الماضى باعلان صغير على حوائط جامعة صوفيا من هيئة التعاونيات الطلابية التابعة سابقا للكمسمول الديمقروفى والتى تنص على دعوة الطلاب البلغار العمل فى أسرائيل مقابل مبلغ ٤٠٠ دولار شهريا بخلاف الاقامة والمواصلات المجانية.. ثم بالتحرى والبحث إتضح أن بعض الشركات الاسرائيلية فى مجال أعمال المقاولات والبناء وراء الأعلان وقد حدث هذا فى ترابط زمنى مع الهجرة اليهودية لاسرائيل..! ويصف دجكى بليندوف اليهودى الأصل والصحف البلغارى المقيم باسرائيل فى تحقيق صحفى نشر على صفحات جريدة الحزب الاشتراكى من داخل إسرائيل عن أوضاع البلغار قاطن الاراضى المحتلة الذين يعيشون فى انسجام وتآلف ثم يصف نوعية الحضاوة التى سيلاقيها البلغار الجدد القادمين من مواطينهم القدامى. ثم توالت بعده ذلك سلسلة تحقيقات وأخبار صحفية تخدم ذات الهدف! حينما ذهبت فى مناقشة مع ادارة التعاونيات سابقة الذكر قائلا أن هذا يتعارض مع الحق الفلسطينى ومبدأ

التضامن الامى بادرنى أحدهم بقوله بأنها فرصة فالعرض مغرى وخاصة بالدولار وأضاف طالب آخر فى طابور المتقدمين بأنه حلم بأن يقبض مرتب بالدولار ولكن المشكلة فى رأية لايعرف هل سيبنى معسكرات إعتقال للفلسطينين أم مستوطنات جديدة فى الأراضى المحتلة أجاب بأن الشركة قد أعدت فى ورقه خاصة ارشادات للسير وللحركة فى المناطق الملتهبة على حد قولهم بالأرهابين الفلسطينين!!!

رسالة اسيوط

متابعات

مجدى عبد الكريم

العنف، التطرف، قوى الظلام، الجهاد، الجماعات.. مفردات ترتبط دائما فى ذهن القارئ بذكر أسيوط..

حتى ليتخيل المرء أن أسيوط لاتفرز الاجهلاً وظلاماً بحكم أنها المعقل.. وعاصمة للتطرف والتخلف الدينى... لكن- وللحق- تلك دوما صورة زائفة وظالمة لتلك المدينة... التى تعمل وتنتج .. وتواجه التطرف وتعانى منه أيضا..

فهناك جهود الشرفاء والمخلصين من المثقفين والمبدعين والأدباء... من مختلف الأعمار والاتجاهات، يزرعون الاستنارة ويبدعون ويكتبون شعراً ويقدمون فنا ومسرحاً.

وفى هذا السياق- تأتى «اللقاء».. نافذة. يطل منها شعاع يبدد مساحات من الظلمة الفكرية والثقافية التى يحاول فرضها المتخلفون من قوى الظلام.. بلحية أو بغير لحية.. ونلتقى على صفحات اللقاء مع عدد من المبدعين الشباب شعراء وقصاصين ونقادا، فنطالع. تقريرا عن نشاط «الورشة المسرحية.. خلال الموسم الثقافى ٨٩/ ١٩٩٠، التى تبنى فكرتها ورعاها الفنان درويش الاسيوطى كمعمل للتجريب المسرحى... تقدم الثقافة النظرية والعملية والتدريب على الاخراج المسرحى (اخرجت ٣ مسرحيات هذا العام) وتدريب على الالقاء المسرحى والأداء التمثيلى... ولقاءات مع كبار المخرجين والنقاد...

ويعرض الشاعر/ سعد عبد الرحمن رؤيته حول «المثقف العربى والتراث..» ويحدد نموذجين للمثقف : الأول نقلى، والثانى عقلانى، ويتهم المثقف النقلى فى تعامله مع التراث بأنه صاحب موقف مثالى قائم على تقديس النص بمعزل عن الأوضاع الاجتماعية والتاريخية التى أفرزت هذا النص، بينما المثقف العقلى (العقلانى) يرى فى التراث قيما نسبية لامطلقة ويجعله موضوعا قابلا للمناقشة- دون حساسية مسبقة من أجل امتلاك معرفة مؤكدة وعلمية لماهو ايجابى.. وينتهى الى تقسيم المثقف العربى الى ثلاثة تيارات رئيسية..

الأول: يحاول صياغة الحاضر بالماضى وفق حجة أن التراث قد أحاط بكل شئ.

الثانى: تيار مغترب يرى كل التراث... تراجعا... مليئا... بالخرافات والغيبيات اللاعقلانية.

الثالث: التيار الموضوعى، وأصحابه ورثة التيار العقلانى فى الثقافة العربية يؤمنون بقيمة التراث وأهمية صياغته على أسس فكرية وعقلانية وموضوعية لاتتجاهل الظرف التاريخى الذى نشأ فيه التراث.

ويتضمن العدد أشعاراً لمحمد بدران ونبيل عبد الحميد وكريمة ثابت وآخرين، وأعمالا قصصية للراحل للخضرى عبد الحميد، وخيرى السيد ابراهيم ومحمد أمين محمد وهشام أبو المكارم. وعن الموظف فى أدب نجيب محفوظ يقدم مجدى عبد الكريم قراءة لدراسة الناقد الشاب مصطفى بيومى حيث أن الأدب الروائى للكاتب نجيب محفوظ يعرض للتاريخ الاجتماعى والسياسى لمصر عقب ثورة ١٩١٩ وبالتالى يشكل الموظف بعدا هاما فى أدب نجيب محفوظ ، وباعتبار أن الموظفين ركائز هامة للطبقة الوسطى فى طور تشكلها عقب سنة ١٩١٩»

ويحاور صفوت عبد الكريم د. نهاد صليحة حول

الأزمة المسرحية ومسرح الأقاليم، ومسرح الدولة حيث أكدت أن مسرح الثقافة الجماهيرية هو الأمل فى المستقبل ويشكل البديل على غرار المسرح الاحتجاجى الامريكى كبديل لمسارح برودوى.. وترى فى حوارها (ان مسارح القطاع الخاص تقدم نوعا من الترخص الفكرى والتمحك السياسى ونوعا من رشوة الضمائر)

ويحمل العدد.. بانوراما للحركة المسرحية فى اسيوط، حيث قدمت فرق بيوت الثقافة بالمحافظة ثلاثة أعمال مسرحية:

الأول: الحب والجريمة (ساحل سليم)

الثانى: فارس،فى قصر السلطان (منفلوط)

الثالث: رحلات ابن ستوته (أبو تيج)

وبعده، قام هذا العدد على اكتاف جهود ومثقفى اسيوط الشرفاء... وفى مقدمتهم الشاعر درويش الاسيوطى، الذى قامت ادارة الثقافة باسيوط برفع اسمه عن هذا العدد.. رغم جهوده، فى اصداره لخلاف مع مديرية الثقافة باسيوط(أدب ونقد العدد ٦٢/ ١٩٩٠ رسالة الشاعر درويش للمجلة).

إن هذه الشموع المضيئة يتهددها خطر الاظلام باستمرار منع الشاعر درويش والأدباء المتضامنين معه من ممارسة دورهم الثقافى الهام.. ومنعهم من دخول نادى الأدب باسيوط. ولابد من وقفه من جهاز قصور الثقافة وعلى رأسه حسين مهران.. وتدخل الوزير فاروق حسنى اذا الزم الأمر...

(كابوريا)

بين تجاوز التقليدية والتميز السينمائى

زكريا عبد الحميد

أهم مايميز هذا العمل السينمائى (كابوريا) أحدث أفلام المخرج الفنان (خيرى بشارة) هو محاولته لتجاوز الأطر التقليدية للسرد الدرامى فى السينما المصرية الروائية- مع ذلك التميز السينمائى للعديد من عناصر اللغة السينمائية. وهو ماشكل فى نهاية الامر مايمكن أن نطلق عليه- تلك الحالة من الطرافة السينمائية،- التى اتسم بها هذا الفيلم. والتى هى فى رأينا أحد العوامل الرئيسية لذلك النجاح والقبول الجماهيرى الذى حظى به هذا الفيلم، إضافة لحسن توظيفة لعناصر الجذب الجماهيرى أو مايسمى (بمواصفات شباك التذاكر) فى السينما الروائية المصرية والتى عادة ماتدور حول العناصر الثلاثة التالية ((الجنس بتويعاته المختلفة ثم الغناء معارك الغرب أو الخناقات)).

وتجدر الأشارة هنا إلى أن هناك محاوله سينمائية أخرى قد نهجت نفس هذا الطريق (محاولة تجاوز السرد التقليدى مع التميز السينمائى والأبتكار أو الطرفة مع القبول الجماهيرى) ونعنى بها فيلم (المرشد)، الذى عرض فى العام الماضى وكان أول اعمال ابراهيم الموجى كمخرج فى السينما الروائية المصرية بعد خمسه عشر عاما من العمل كمخرج تسجيلى، وكسيناريست للعديد من الأفلام الروائية الناجحة على المستوى الجماهيرى. ويرغم أن (المرشد)لم يحظ بمثل ذلك النجاح الجماهيرى الذى حظى به (كابوريا) لخيرى بشارة الا أن كلا الفيلمين قوبل بانتقادات حادة على مستوى ردود الفعل والكتابات النقدية ،وخاصة فيما يتعلق- بالسيناريو أو محاولتهما تلك لتجاوز السرد الدرامى التقليدى- مع الأشارة أيضا بجودة العديد من العناصر السينمائية الأخرى فى كلا الفيلمين. فعلى سبيل المثال بالنسبة للمرشد- نجد الناقد والسيناريست د. رفيق الصبان يقول (.. انى اتحدى ايا كان.. اذا أراد تلخيص قصة- المرشد-.. وذلك لسبب بسيط.. هو أن لاوجود أصلا.. بل لاوجود لأى بناء درامى ينهض عليه الفيلم.. أو أيه شخصية رئيسية يمكننا إن نعتبرها محورا تدور حوله الأحداث.. فى المرشد.. عشرة مواضيع كلها مهمة.. وكلها تاهت فى ثنايا بعضها..» (١). وفيما يخص العناصر السينمائية الجيدة والمتميزة بالنسبة لفيلم المرشد، نجد كمال رمزى يقول ((.. يقدم ابراهيم الموجى- بانوراما- أو لوحة جدارية عريضه للقاهرة.. الشوارع والناس وكافه انواع المواصلات والدكاكين والورش والمقاهى،...» (٢).

وعلى سبيل المثال بالنسبة (لكابوريا) خيرى بشارة، وإن يكن بدرجة أقل حدة واكثر ترفقا يقول د. رفيق الصبان «... يحتار المشاهد فى تعليل عدم وصول الكرة إلى الشبكة- بعد أن تجاوزها. أهو عدم وضوح الهدف الحقيقى أمام كاتب السيناريو عصام الشماع..؟ أم هو عدم التماسك والاقناع فى رسم الشخصيات.. أم عدم تناسب الاحداث مع بعضها.. وإفتقار الفيلم إلى عمود فقرى متين يستند عليه...» (٣).

وفيما يخص- التميز السينمائى- كان فيلم (كابوريا) اكثر حظا مقارنة بالمرشد- على مستوى النقد وفى رأينا فإن هذه السطور التالية للناقد السينمائى سمير فريد تمثل اكثر وجهات النظر إقترابا من روح هذا الفيلم

حيث يذكر أن (كابوريا)، «.. كوميديا تعتمد على الخيال الحر والاغانى والموسيقى والسخرية من تناقضات الواقع».. ويخرج خيرى بشارة الفيلم بأسلوب لاواقص فى الحركة والانتقالات والأداء والإلقاء.... وينجحُ إلى إبعد الحدود فى اختيار الممثلين وادراتهم..» (٤).

وقد قصدنا من عرضنا السابق لهذه المقتطفات والنماذج لوجهات النظر النقدية حول فيلمى (كابوريا) و (المرشد) تأكيد وجهه نظرنا الخاصة بإنتهاج كلا الفيلمين للطريق التجديدى فيما يخص السرد الدرامى والتميز السينمائى، للاشارة إلى مسألة هامة، وهى أنه فى كثير من الأحيان تكون (القراءة النقدية) للافلام من منظور القواعد والقوانين الدرامية والسينمائية فقط دون النظر للقيم الكلية أو للأثر الكلي السينمائى (أو الوحدة الفنية والاسلوبية للعمل).. نقول كثيرا ماتؤدى مثل هذة القراءة إلى طمس وتجاهل الاضافة التجديدية أو القيم الفنية الحقيقية لهذا العمل. كما وضح من خلال وجهة النظر النقدية للدكتور رفيق الصبان والتى آشرنا اليها بالنسبة لفيلم (المرشد) مثلاً، الذى هو رأينا- بعيداً عن اى قواعد وقوانين درامية- محاوله طموحة لتقديم فيلم يرتكز على تعدد الشخصيات الرئيسية ومن ثم تعدد الحبكات الدرامية ومايتبعه من تعدد للحواديت أو القصص الخاصة بكل شخصية. فمن خلال هذا البناء الدرامى.- المركب- بخطوطه الدرامية المتعددة أستطاع ابراهيم الموجى أن يقدم (هذه البانوراما أو اللوحة الجدارية لمدينة القاهرة) على قول الناقد كمال رمزى.

أما بالنسبة لفيلم (كابوريا) وهو موضوع مقالنا هذا وبعد تلك المقدمة بسطورنا السابقة والتى كانت ضرورية كمدخل تمهيدى لبلورة وتحديد المرتكزات الرئيسية التى سننطلق منها فى قراءتنا النقدية لهذا العمل السينمائى الجدير بالاحتفاء والتقدير (لطرافته السينمائية). بكل ماتحويه مثل هذه الكلمة من (قدرة على الادهاش وإثارة للحس والخيال مع توافر الجدة فى التناول) وهو مايمكن رصده على اكثر من مستوى بالنسبة لهذا العمل السينمائى فى سطورنا التالية:.

أولا: على مستوى الشخصيات والبناء الدرامى:.

سنلاحظ أن كاتب السيناريو (عصام الشماع)



والمخرج (خيرى بشارة) قد قدما مجموعتين من الشخصيات فى (كابوريا). المجموعة الأولى تنتمى- للطبقة الشعبية البسيطه- (هدهد- أو احمد زكى) وآقرانه (الشبان الثلاثة)، الذين ينتمون جميعا لما يسمى بعالم الهامشيين فى المدينة، مدينة القاهرة فى بداية العقد التسعينى. والمجموعة الثانية «تنتمى» لطبقة اغنياء المدينة- (حورية أو رغدة) وزوجها (سليمان أو حسين الامام) وسكرتيريتها (نورا أو سحر رامى) برغم الأصول الشعبية السابقة للأخيرة. وفى كلتا المجموعتين (الشعبية والاستقراطية) يكتفى الفيلم برسم معالمهما الخارجية فقط. فبالنسبة (لاحمد زكى)، الذى يهجر العمل فى مصنع الزجاج الصغير الخاص بوالده لينطلق مع زملائه من الشبان- المهمشين- فى ممارستهم لأمور الفهلوة والعدوانية الصغيرة (بخفة ظل) أو لاد البلد الفقراء والذين لايملكون سوى قوة عضلاتهم الفتية والتى يستنفدونها فى أمور الفتونة ومعارك الشجار الصغيرة مع احتراف الملاكمة فى الساحات الشعبية سعيا وراء حلمهم المستحيل- بالوصول إلى الاوليمبياد.

وبالنسبة (لرغدة) وزوجها (حسين الامام) يتم إبراز وتضخيم جانب الفراغ الحياتى الناجم عن الثراء لحد التخمة- بالنسبة لهذة الشخصيات ومايتبعه من

ممارسات لأمور اللهو وتمضية الوقت بالانغماس فى العاب الورق والمراهنات المفرقه فى الغرابة كمباريات (صراع الديوك) الخ.

ومن خلال السمات أو المعالم المشار إليها لهاتين المجموعين من الشخصيات (صعاليك المدينة وأغنيائها). وخلال ذلك المشهد (الضبابى لنيل القاهرة) بلقطاته الناعمه عندما تلوح (رغدة) بيديها (لأحمد زكى) ورفاقه فى قاربهم الصغير الهش بجوار هذه الباخرة العملاقة التى تقف على سطحها (رغدة) وسكرتيرتها (سحر رامى) وتشير لهؤلاء الصعاليك فى الساعات الأخيرة من الفجر بالصعود إلى هذه الباخرة النيلية الفاخرة. ومن ثم تبدأ أحداث هذه (اللعبة) ولانقول الحدوتة أو القصة فى فيلم (كابوريا). لانه ليس مصادفة أن يكون المشهد الأفتتاحى لهذا الفيلم هو هذه اللقطات (الشفيق جلال) وهو يردد مقطعا غنائيا يستحث فيه ذلك الحشد الصاخب من نساء ورجال (طبقة الاغنياء) هؤلاء الذين يمضون سهراتهم هذه على الباخرة النيلية الفاخرة، يستحثهم ويدعوهم إلى اللعب والمزيد من اللعب، بما يعنى (أن اللعب هو قانون وسمة الحياة التى هى مجرد جولات أو أشواط من اللعب).

نقول ليست مصادفة أن يأتى توظيف مثل هذا المشهد الافتتاحى للفيلم متمشيا مع كوننا سنشاهد فى (كابوريا) مايشبه (اللعبة السينمائية). فعلى المستوى المباشر للأحداث يعرض لنا هذاالمشهد جانبا من حياة هؤلاء الأغنياء الذين يقدمهم الفيلم فى إحدى سهراتهم اللاهية لقتل الوقت وتبديدا للنقود الكثيرة لديهم فى المراهنات والعاب الورق والمقامرة. وعلى المستوى العام.- للفيلم-يومى هذا المشهد بأننا مقبلون على مشاهدة (لعبة) سينمائية وهو ما يُتأكد اكثر فى ذلك المشهد- قبل الأخير- فى الفيلم عندما يكسب (أحمد زكى) مباراة الملاكمة- أو الرهان- الأخيرة ويغادر حلقة الملاكمة المنصوبة فى القصر الخاص (برغدة) وزوجها (حسين الأمام). ثم يبدأ ذلك الحشد الكبير من جمهور (طبقة الاثرياء) فى الانسحاب ومغادرة المكان ببطء، بما يفيد بأن (اللعبة) قد انتهت وبالتالى أحداث هذا الفيلم. وأن (احمد زكى) هذا الصعلوك الفقير قد استنفد الغرض منه من حيث كونه هو ورفاقه الصعاليك كانوا مجرد- نزوة عابرة أو مصدرا مغايرا ومختلفا للتسلية والمراهنات، أو لعبة مسلية ضمن الالعاب العديدة التى يتسلى بها هؤلاء (الاثرياء) وأنه يتعين عليه أن يعود إلى طبقته الشعبية من جديد. وهو ماحدث فى المشهد الختامى فى الفيلم والذى سنشير اليه فى موضع لاحق.

اذن فنحن فى (كابوريا) بإزاء (لعبة) سينمائية لاترتكز على حدوته درامية تحكمها مفردات وقواعد السرد الدرامى من ((ترتيب وتصاعد وتركيز للاحداث باتجاه ذروة. ومن شخصيات متماسكة الأبعاد وتامة التكوين ومرسوم بدقة.. الخ)) بقدر مانحن بأزاء مفردات (لعبه سينمائية) إن جاز الوصف يتم فيها إختزال وتطويع- وربما إستبعاد الكثير من مفردات السرد الدرامى المعتادة لصالح مفردات إطلاق الخيال وإثارة التأمل وإيقاظ الحس والدهشة ومن خلال تنويعات على مواقف وسلوكيات وحالات الشخصيات الرئيسية التى يقدمها لنا هذا الفيلم بعناصره السينمائية والمبهره والبسيطة فى آن واحد.

. فعلى سبيل المثال تبدو محاولات (حورية رغدة) لاغواء (هدهد- احمد زكى) والتى تمتد بطول احداث (كابوريا) كمحور رئيسى تستند عليه الكثير من تنويعات ومواقف ومشاهد (اللعبة السينمائية) فى الفيلم بمفرداتها الخيالية والحسيه والتأملية ففى المشاهد العديده التى نتابع فيها مثل هذة المحاولات- للاغواء- من (رغدة) وردود فعل (احمد زكى) ازاءها والتى تراوحت بين الشروع فى الاستجابه لهذه الاغراءت ثم المراوغة والرفض لها بعد أن علم من وصيفتها وسكرتيرتها (سحر رامى) بأن إستجابته لذلك الأمر سوف يعنى فى النهاية التعجيل بمفاردته لهذا المكان (القصر- او عالم الاغنياء) بعد أن تكون (رغدة) بطبعها الملول ولعها بالتجديد قد نالت رغبتها منه. ولنا أن نتخيل حجم التوتر والمعاناه- وإثاره التشويق أيضا لدى المتفرج بالنسبة لهذة الشخصية (احمد زكى) هذا الصعلوك الذى كاد أن يجن ويفقد السيطرة على نفسه لمجرد إستنشاقة لعبير العطر الفواح من سكرتيرة ووصيفة السيدة التى- هى بنفسها وشخصها- تحاول إغراءه طوال آحداث الفيلم. وبالطبع لو لم تكن هذه السكرتيره- سحر رامى- قد احبت (احمد زكى) لما

كانت أخبرته بذلك الأمر. وهو مايفسر حرصها ودأبها على الظهور في اللحظات الحاسمه- في جميع مشاهد الاغواء تلك لقطع الطريق على سيدتها خاصة وأنها بعد ذلك أخذت تستحث (احمد زكى) على مغادرة (القصر) بعد أن جمع مبلغا لابأس به من قيامه بدور المتعهد والمُنظم- للعديد من العاب (الرهان) والتسلية والتسرية (لهؤلاء الساده الاغنياء) والتفنن في ذلك الامر تارة بتنظيم مباريات (الرهان) على المصارعة الحرة بين الفتيات الصغيرات من بين طبقته الشعبية. وتارة أخرى بالغناء لهم مرددا تلك الاغنية- والتى سمى الفيلم باسمها كابوريا- نقول أن سحر رامى- أخذت تستحثه على مغادرة هذا المكان وقررت هى الأخرى الذهاب معه ولكنه استمر في لعبته تلك والتى كان يقوم بها (شفيق جلال) قبل أقتحام (أحمد زكى) ورفاقه لهذا العالم أو ذلك القصر.



ثانيا: على مستوى تميز العديد من عناصر اللغة السينمائية.

يمكن لنا رصد الكثير من ملامح التميز للعديد من العناصر السينمائية فى (كابوريا) فيما يتعلق بالتوظيف السينمائى- للمكان- وفيما يتعلق بالاداء التمثيلى للمثلين وفيما يتعلق بالتوظيف الجيد لما يسمى (بمواصفات شباك التذاكر) إضافه بالطبع لأسلوب الأضاءة والتصوير وزوايا وحجم اللقطات وحركة الكاميرا وتقطيع المخرج والانتقالات بين اللقطات والمشاهد وحتى المونتاج رغم التحفظات الخاصة ببطء الايقاع احيانا والتى فى رأينا تتوافق مع الطبيعة التأملية للكثير من لقطات ومشاهد هذا الفيلم.

فبالنسبة للتوظيف الجيد والمتميز للعناصر السينمائية فيما يتعلق بالمكان، يقدم (خيرى بشارة) رؤية تتميز بالجدة والأبتكار للكثير من الاماكن التى تدور فيها أحداث هذا الفيلم، ونخص بالذكر هنا مشهدين أولها مشهد الحارة الشعبية في الجزء الأخير من الفيلم عندما يعود (احمد زكى) للحاره بعد أن خسر كل ماجمعه من أموال فى لعبته مع هؤلاء (الأثرياء) ومراهناتهم وبعد أن تسوء علاقته (برغدة) من جراء ظهور منافس جديد له وتبنى الأخيرة له. يعود للحارة مقررا معاودة التدريب على الملاكمة مرة أخرى والاستعانه بجاره ومدربه القديم (يوسف داود) فى ذلك ليعود إلى (هؤلاء الاثرياء) فى قصرهم وليغلب مباراته الأخيرة. فى مشهد الحاره هذا وإضاءته الناصعة رغم أنه يدور فى منتصف الليل وبلقطته الافتتاحية العامة الشاملة والتى تقدم لنا تلك الحاره والتى لايمكن أن نراها الا فى هذا الفيلم لأنها تقف على الحدود الفاصلة بين الواقع والخيال أو الحقيقة والفن.

فعلى جانبها الأيمن هناك واجهات البيوت الشعبية القديمه. وفى عمقها أو فى خلفية الكادر هناك آحد الجوامع بأنواره التى تسطع فى خفوت وهدوء. ثم الجانب الأيسر- المواجه للبيوت القديمة تلك- هناك ذلك الفراغ أو الفضاء الخالى والذى يبدو (احمد زكى) ضائعا خلاله وهو يصرخ مناديا على مدربة (يوسف داود). ثم بعد قليل تضاء أحدى نوافذ هذا المبنى القديم وتفتح شبابيكها ليطل (يوسف داود) موبخا ولاعنا (احمد زكى) ومشهرابه أيضا لانه فقد كرامته وشرفه منذ ذهاب «ومكوثه» بين هؤلاء الاثرياء للترفيه عنهم بمباريات والعاب المراهنة. ثم سرعان ماتفتح بقية نوافذ هذا المبنى الضيق وتطل وجوه الطبقة الشعبية للتبارى فى إدانته وتوبيخ (احمد زكى) على فعلته،خاصة بعد أن هجره رفاقه الصعاليك وتركوه بمفرده مع هؤلاء الاثرياء. فينبرى (احمد زكى) فى

(آداء مؤثر ومتدفق) بالرد عليهم بأن جريمته أو خطأه الصغير هذا لايقارن بإخطائهم وجرائمهم هم ويبدأ كشف أوراق الجميع بدءا من المتاجرة بالسلع فى السوق السوداء والعمل لدى تجار العملة الكبار وإنتهاء ببيع بناتهم الصغار بتزويجهن من شيوخ البترول العجائز.

وبهذا المشهد يدين (خيرى بشارة) سلبيات (الطبقات الشعّبية) وسقطاتها. برغم تعاطفه معها.

أما المشهد الثانى الذى نخصه بالذكر بالنسبة للتوظيف المتيمز والجديد للمكان فهو ذلك المشهد الخاص.. بالتخشبية فى القسم- والذى يبدأ بلقطة قريبة لزوجين من الحمام فى آحد الأركان فى إضاءة ساطعة وبما يوحى بإننا فى مكان مشبع بالهدوء والسكينة ولكن ما آن تتراجع الكاميرا وتتابع الوجوه الجالسة والممددة على الارض حتى تكتشف بدهشه أننا بإزاء تخشبيه فى آحد الأقسام وأن (احمد زكى) ورفاقة الصعاليك موجودون بالمكان بعد شجارهم وطردهم من الباخرة النيلية فى المشهد السابق وهو المشهد الأفتتاحى فى (كابوريا) كما آشرنا سالفا. إذن فمنذ المشهد الثانى فقط فى هذا الفيلم ينبهنا (خيرى بشارة) بإننا بإزاء فيلم مختلف وغير عادى وبأننا بإزاء (لعبة فنية) لايهم فيها أن تكون التخشبية فى قسم البوليس بهذا الأتساع وهذا الجمال وهذه الاضاءة الساطعة وهو بالضبط عكس الواقع.

أما بالنسبة لتميز الأداء التمثيلى فى (كابوريا) وهذة الحيوية والعفوية والتلقائية والحضور لجميع الممثلين بدءا من الشبان الثلاثة الجدد- رفاق الصعلكة- وانتهاء بحسين الأمام، الذى اعاد (خيرى بشارة) إكتشافه. ويضيق المجال هنا عن تتبع العديد من المشاهد المبهرة فى أدائها التمثيلى وخاصة بالنسبة (لاحمد زكى) ونكتفى فى هذا الصدد بذلك المشهد الأخير من (كابوريا) والذى يشهد ببراعة (خيرى بشارة) فى الحصول على أفضل اداء من ممثليه ونعنى به ذلك المشهد الذى يمثل ذروة محاولات (رغدة) لاغواء (احمد زكى) بطلبها الصريح المباشر منه بضمها اليه وتقبيلها ثم عدولها عن ذلك بدافع من كبريائها (الانثوى والطبقى) فى آن واحد، ثم هذا السيل الجارف من المشاعر والعواطف والافكار المتقلبة والمتعارضة بين الرغبه والكبرياء والوله لحد التذلل مع الرغبة فى التملك والتلويح بالاحتياج ثم معاودة التماسك والتعزز.. إلى غير ذلك. هذا المشهد بحواره العاصف وبمحدودية لقطاته- حيث شمل ثلاث أواربع قطعات تقريبا- وهو ماسمح بأوسع تفتح ممكن لهذا الاداء (لرغدة) دون أى- مقاطعة أو تقطيع مونتاجى- وهو مايحسب -(لخيرى بشارة) كمخرج متمكن من ادواتة السينمائية وهو مايقودنا للنقطة التالية والخاصة ب:.

ذلك التوظيف الجيد لعناصر الجذب الجماهيرى أو مايسمى- بمواصفات شباك التذاكر- فكما أشرنا سالفا فإن السينما الروائية المصرية تعتمد على الجنس بتنويعاته المختلفة بدءا من الكلمات أو العبارات ذات الايحاءات أو الاسقاطات الجنسية المضمره أو المكشوفه وأنتهاء بالرقص الشرقى. ثم على الغناء أو بدءا من أفلام محمد عبد الوهاب وأنتهاءا بأغنيات احمد عدوية وحسن الاسمر وأخيرا على معارك الشجار والضرب. وذلك لضمان القبول الجماهيرى الواسع.

وفى (كابوريا) خيرى بشارة يتم توظيف عناصر الجذب الجماهيرى هذة بلا ابتذال أو ترخص والأهم من خلال لغة سينمائية جيدة ومتميزة يتم تطويعها لمنطق (اللعبة السينمائية) التى يقدمها الفيلم.

فعلى سبيل المثال هناك توظيف لعنصر الجنس- ولكن من خلال عالم (خيرى بشارة) والذى سبق وأن تعرفنا عليه فى (الطوق والاسورة) مثلا ((حيث نجد ذلك الجانب الحسى العالى والراقى والذى يصلنا بوضوح ويكاد يطبع سلوك وتصرفات وتحركات وأداء أغلب شخصيات وحوادث الفيلم بطابعة الذى يشع بطزاجة وحيوية الممارسات الحياتية اليومية المتكرره لهؤلاء البشر..)) (٥)

والذى نجده أيضا فى (يوم حلو ويوم مر) فى هذة الحسية العالية التى طبعت الكثير من تصرفات ومواقف (سيمون) مع (محمد منير). وفى مشاهد سهرات وحفلات (طبقة الاثرياء) الذين يقدمهم الفيلم وفى ملابس (رغدة) و (سحر رامى) بألوانها الزاهية وفى الكثير من مشاهد (كابوريا) نجد هذا الجانب- الحسى العالى- والذى يتم توظيفة من خلال مفردات الطرافه وبعث الدهشة وإثارة الخيال. بل إن إختيار ذلك الوجه الجميل والذى يجمع بين البراءة الشديدة والجاذبية الجنسية الشديدة أيضاً بين ما هو حسى وبين ما هو

ملائكى ونقصد به الممثلة الشابه (آن تركى) والتى قامت بدور (قمر) الفتاة الشعبية التى بادلت (احمد زكى) الحب فى (كابوريا) نقول أن مثل هذا المشهد الذى يختتم به (خيرى بشارة) فيلم (كابوريا) حيث يتسلق (أحمد زكى) هذا- الحبل البشرى- ونعنى رفاقة الصعاليك، الذين يقف كل منهم على اكتاف الأخر ليصعد (أحمد زكى) إلى نافذة محبوبته (قمر) فى الساعات الأولى من الصباح ليقبلها هذة القبلة الحارة. ناهيك عن مايستدعيه مثل هذا المشهد من إحالات (لروميو وجوليت). وإمتدادات انسانية لتراث الحب العالمى فى ذاكرتنا.

اما بالنسبة لعنصر الغناء- ففضلا عن- طرافة الأغنيات التى قدمت فى (كابوريا) فمثلا هناك أغنية بين (شفيق جلال) و(حسين الامام) ومجموعة (الاثرياء) هى عبارة عن (مبارة كلامية) إن جاز الوصف بين أنواع الأكلات الشرقية والغربية.

عن فضلا هذه الطرافه فإن أغنية (كابوريا) لأحمد زكى ليست مقحمه أو دخيلة على أحداث الفيلم كما أن كلماتها تشير إلى موقف هذا الصعلوك بالنسبة لهؤلاء (الاغنياء) أو عالمهم وقد يتحفظ البعض على الكلمات ويتهمها بالسوقية أو الابتزال وهو إتهام ينسحب على كل أنواع الأغنيات- الغير رسمية- أو الغير اذاعية وهى بالطبع أغنيات الكاسيت. وفى هذا الصدد نحن نتفق كثيرا مع هذا الرأى الذى نورده ((من أن أغنية الكاسيت فى الواقع هى تطور حديث ومباشر للموال الشعبى الأصيل... اغنية الكاسيت هلى اغنية الشعب... أنها بنت الموال الشعبى التقليدى لغتها لغته وموضوعاتها موضوعاته...» (٦) هذا الموقف المتعالى تجاه - اغنيات الكاسيت- بكلماتها البسيطه والخشنة مرجعة كما جاء بمقال الباحث د. السعيد محمد بدوى إلى أننا نحن ال ٣٠٪ من الفئات المتعلمه.. قد تربت اذواقنا على اغنية الاذاعة. بينما ال ٧٠٪ من بقية المجتمع المصرى تستهويهم- اغنيات الكاسيت وختاما لهذة السطور التى حاولنا فيها رصد بعض ملامح- التميز والطرافه السينمائية- فى فيلم (كابوريا) والتى ظهرت على اكثر من مستوى (الشخصيات والبناء الدرامى والتوظيف الجيد للعناصر السينمائية) نقول أن هذا الفيلم يذكرنا بتلك الحقيقة التى كثيرا ما نتناساها وهى اسبقية الأبداع على أى قواعد أو قوانين فينه أو نقدية.

هوامش:

---

(١) من مقال بنشرة نادى السينما بالقاهرة العدد ٢١ السنة ٢٢ النصف الثانى للناقد د. رفيق الصبان

(٢) من مقال منشور بجريدة الاهالى العدد ٤٢٥ بتاريخ ٨٩/١١/٢١ للناقد كمال رمزى

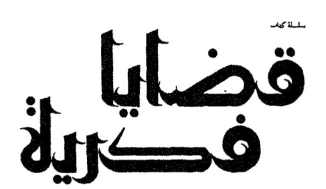
(٣) من مقال نشرة السينما بالقاهرة العدد ١٢ السنة ٢٣ النصف الثانى للناقد د. رفيق الصبان

(٤) من مقال منشور بجريدة الجمهورية بتاريخ ١٩٩٠/٩/١٠ للناقد سمير فريد

(٥) من مقال منشور نادى السينما بالقاهرة العدد ١١ السنة ١٩ النصف الثانى لكاتب هلة السطور عن فيلم (السطوق والاسورة)

(٦) من مقال منشور بالعدد الخامس السنة الاولى يوليو ١٩٨٤ (أدب ونقد) للباحث د. السعيد محمد بدوى.

أصدارات جديدة



جديد قضايا فكرية

الماركسية.. البيريسترويكا.. ومستقبل الاشتراكية

صدر العدد الجديد من مجلة «قضايا فكرية» الكتاب التاسع والعشار نوفمبر ١٩٩٠) حاملا بين دفتيه مجموعة من الدراسات والابحاث تحاول أن تجيب على السؤال الذى يدور بين قطاع عريض من العلماء والمثقفين وقادة الحركات الجماهيرية وهو: هل حقا انتهت الاشتراكية؟ وتحولت النظم التى كانت تتبناها الى نظم رأسمالية؟... وهل يعنى ذلك أيضا على المستوى النظرى.. ، لم تعد الاشتراكية ذلك الهدف السامى النبيل الذى يحلم به الانسان ليحقق من خلالها العدالة والمساواة والخير؟

وفى مواجهة هذا السؤال أصدرت «قضايا فكرية» هذا العدد الهام، بكل موضوعية وثقة، اذ تتصدى لأخطر قضية تواجه الحركة الاجتماعية فى مصر وفى العالم الآن.

واستعانت «قضايا فكرية» بكافة التيارات المهمومة بموضوعها ، فيقدم محمود أمين العالم (المشرف على المجلة) مقالا فريداً (مصارحة لاينقصها الطابع الشخصى) كشف فيه عن النتائج التى اسفرت عنها سياسة الجلاسنوست فى المجتمع الدولى منذ بدايتها حتى الاحداث الحالية فى الخليج.

ويكتب فى العدد أنور معيث وأديب نعمة والعفيف الاخضر ود. رمضان بسطاويس ود. أمينة رشيد ود. على ليلة ود. عبد السلام المودن وصلاح السروى ومجاهد عبد المنعم مجاهد وعمر الشافعى ود. عبد الرازق حسن ود. فوزى منصور ود. سمير أمين ود. كريم مروة وفالح عبد الجبار ود. طه عبد العليم وعصام الخفاجى ومحمد الجندى.

ويترجم سعد رحمى لعدد من الباحثين السوفييت: «نظرة جديدة الى الدولية الثالثة» ويترجم بشير السباعى «ترتسكى والستالينية» لأرنست ماندل. بالاضافة الى ندوة العدد حول البيرسترويكا والتغيير فى الاتحاد السوفيتى والدولة الاشتراكية... وأثره على حركة التحرر الوطنى والمنطقة العربية.

عن دار سينا للنشر، صدر كتابان جديدان هامان: الأول بعنوان **«المسألة الطائفية ومشكلة الأقليات»** للمفكر السورى د. برهان غليون، والثانى بعنوان **«ضباط الجيش فى السياسة والمجتمع العربى»** للكاتب اليعازر بعيرى ترجمة بدر الرفاعى.

يقدم كتاب **«ضباط الجيش فى السياسة والمجتمع العربى»** رؤية فكرية هامة» تعبيراً عن المنظور الصهيونى فى رؤيته للعقل والتاريخ العربى المعاصر» وهو عرض يتناول بالتفصيل تاريخ الانقلابات التى شهدها المشرق العربى:٣٧ انقلابا ومحاولة انقلاب شهدتها مصر وسوريا والعراق والأردن ولبنان واليمن والسودان على مدى ثلاثين عاما. » كما يتعرض الكتاب للتكوين الفكرى للضباط الذين قادروا تلك الانقلابات منذ بدء عملهم السرى، وتطوره بعد وصولهم الى الحكم».

الرواية الأولى للشاعر ماهر نصر **(كفر الزيات)** صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. الرواية هى الرواية الفائزة بالجائزة الاولى فى مسابقة سعاد الصباح للابداع الفكرى بين الشباب العربى. وهى **«تصور الصراع بين القصر والكوخ»** فى لغة جيدة لاتخلو من السجع الذى يضفى عليها رداء لغويا جزلا ويثبت القدرة التى تمتع بها الكاتب، وخاصة فى دمج الاسلوب الأسطورى فى عمل واقعى أو من مزج الشعبية بلغة الرواية». قدم للرواية د. محمد حافظ دياب.

«سلسلة الابداع الثقافى»

هى كتاب غير دورى تصدره جمعية رواد قصر الثقافة بأسيوط، يرأس مجلس ادارتها صلاح شريت، ويرأس تحريرها درويش الأسيوطى، ويشرف عليها فنيا سعد زغلول، ويشارك فى أسرة تحريرها كل من: فوزية أبو النجا، طارق الناظر، سامى نقادى، محمد المجريسى، محمد صفوت عبد الكريم.

العدد الجديد من السلسلة صدر متضمنا سبع مسرحيات قصيرة، تأليف الكاتب حلمى عزيز، هى استشارة طبية، فقرة اعلانية، جلسة علنية، وهكذا ضحك الملك، الكلاب، زمن المعجزات، من يوميات عائلة عبد الستار.

أصدرت السلسلة. من قبل: البحث عن المجهول (قصص قصيرة): شحاته عزيز- فى صحة التاريخ (مسرحية): درويش الأسيوطى- نقوش على جدران الغربة(شعر): أحمد محمد ابراهيم- ياحبيب القلب (شعر): جلال علما- غنا المجاريح (شعر): محمد عبد الرازق زهيرى*

«تياترو» نشرة تصدرها ادارة المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة: رئيس مجلس الادارة حسين مهران، والمشرف العام يسرى الجندى، رئيس التحرير فكرى النقاش ، مدير التحرير مدحت أبو بكر. صدر العدد والمقالات حول مسارح الثقافة الجماهيرية فى القاهرة والأقاليم.

يقول رئيس التحرير تحت عنوان «فنون موءودة».

«كلما شاهدت عرضا من عروض المسرح المصرى، من تلك التى يحاول أصحابها أن ينقبوا

عن شكل أو موضوع لتأصيل المسرح المصرى (سواء كانوا مخرجين أو مؤلفين) فإننى أشعر شعورا غامضا بأن الشكل الغربى للمسرح وللدراما الذى يحكم عقلنا (نحن المشتغلين بالمسرح فى مصر منذ جيل الرواد الأوائل الذين انبهروا بما شاهدوه من أعمال مسرحية غربية وحتى جيلنا الحالى) أشعر أن هذا الشكل الغربى قد تسبب فى أشكال مسرحية وأنماط دوامية مصرية وشرقية كان يمكن لها أن تصنع مدرسة كبيرة وقوية ومؤثرة فى تاريخ وحاضر المسرح العالمى».

كما يقدم العدد حوارا مع المخرج عباس أحمد، وندوة حول عرض «بغل الوسية» التى قدمتها فرقة دسوق المسرحية، وملاحظات حول دور النقد فى تقدم الحركة المسرحية، ودور المشرف فى النشاط التمثيلى، والايقاع الدرامى فى المسرح، وغيرها من أخبار وتعليقات.

«تاريخ الفلسفة اليونانية» كتاب جديد للدكتور علاء حمروش «يعنى بدراسة فلسفة المجتمع العبودى التى تطورت فى اليونان وروما بالعصر القديم. فيعالج مجموع النظريات الفلسفية التى تطورت فى المجتمع اليونانى بدءا من نهاية القرن السابع قبل الميلاد، وفى المجتمع العبودى الرومانى بدءا من القرن الثانى قبل الميلاد الى بداية القرن السادس «بعد الميلاد»



قاسم حداد يمشى مخفورا بالوعول

يعتبر الشاعر قاسم حداد واحدا من الشعراء الذين رفدوا القصيدة العربية بصوت خاص ومميز، ومجموعته هذه تضم قصائد تضيف الى منجزه الشعرى أثرا يغني تجربته ويتألق بها.

. فى هذه المجموعة ينزع شعر قاسم حداد الى أن يكون شعر رؤيا، ويتحول الشاعر الى راء يتلمس العالم بواسطة الحدس، فيتقدم التوجس على البوح، وتتقدم صياغات الاسئلة وصور الانفعال على تجليات الوصف.

شعر قاسم حداد فى هذه المجموعة كما فى مجموعاته السابقة عليها، يكشف عن نفس بلغ الحزن منها مبلغا باهظا، ودفع بها السؤال الوجودى نحو مشارف على هاويات تبدو لشعره مستقر الكائن، ومستقبله، وماجملة التصورات والافكار، والخيالات والاوهام التى تتشكل منها موضوعات شعره، غير رقعه عزاء، أمل يجرب حضوره فى سطوع اليأس، وسطوته.

خالد النجار

قصائد
لأجل الملاك
الضائع

قصائد
لأجل الملاك
الضائع

خالد النجار
قصائد لاجل الملاك الضائع

هذه هي المجموعة الاولى للشاعر خالد النجار. وقصائده المجتمعة هنا، تضيف الى الاصوات الشعرية العربية لجديدة صوتا عذبا فى غنائيته، وقد تحررت قصيدته من تبعات التقليد. قصيدة تقوم على تشكيلات صورية خاذة وذكية فى ماتلتقته، تشير الى مخيلة تفتحت على ماحملته رياح الاندلس الى المغرب العربى من تجارب شعرية عربية قديمة، واسبانية حديثة، فنحن نلحظ ذلك الاثر اللوركوى، فى ماتشكل من نزوع نحو الطبيعةلدى الشاعر، فى اهاب من الغناء الخفيف وقد تمكن الشاعر من التقاط أثر ذلك فى نفسه، لتكون لنا منه قصيدة مكثفة ومصفاة وبسيطة فى آن.

قراءة فى أدب نجيب محفوظ

للدكتور رجاء عيد (استاذ البلاغة والنقد وعميد كلية الآداب بجامعة بنها) صدر كتاب جديد هام بعنوان «قراءة فى أدب نجيب محفوظ: رؤية نقدية».

يحتوى الكتاب على فصول حول: الرواية والروائى، اللغة الروائية، النظر الفلسفى وفن الرواية، الرمز الروائى، جدلية الفرد والمجتمع، شخصية الثورى بين المثال والواقع.

يقول. عيد فى مقدمته:

«ليست المحاور المختلفة التى عرضت لها هذه الدراسة تمثل الصورة الكاملة للفن الروائى عند «نجيب محفوظ» وإنما هى أشبه بلقطات «الكاميرا» حين تزدحم أمامها آلاف المناظر الثرية الخصبة، والتى تغرى بالقبض عليها جميعا، ولكنها لاتملك إلا أن تبتقى على بعضها، ويفر الباقى على أمل فى عودة قريبة لرحلة جديدة الى عالم «نجيب محفوظ» المتد والزاخر بحيوات تفوق كل حياة».

بحثا عن التراث العربى: رفعت سلام

عن دار «الفارانى» ببيروت صدر للشاعر رفعت سلام كتاب جديد بعنوان «بحثا عن التراث العربى» (نظرة نقدية منهجية). وهو يتعرض لنظريات بعض المفكرين العرب فى التعامل مع التراث العربى، مثل حسين مروة

والطيب تيزيني وادونيس وعابد الجابرى وغيرهم، مع فصل عن «التراث الشعبى».
صدر لرفعت سلام من قبل: المسرح الشعرى العربى ١٩٨٦- الفجر وقصائد أخرى لبوشكين (ترجمة) ١٩٨٢. غيمة فى بنطلون وقصائد أخرى لما ياكوفسكى ١٩٨٥، وردة الفوضى الجميلة (شعر) ٨٧- اشراقات (شعر) ٨٥ الابداع القصص عند يوسف ادريس (ترجمة)١٩٨٩

ابراهيم سلامة/«قصائد من خشب»

تشهد هذه التأملات فى المدى المدينى على تجربة شاملة، تجربة النزوح الحديث من الريف الى المدينة، وتنعقد حول نقطتى التصادم بين هذين العالمين: المرأة والمال(وهى تتأمل أيضا فى التباعد الحضارى والشرط الانسانى والماورائيات: الله وارتياد الفضاء فى آن معا). ومن جبران خليل جبران الى «شعراء الجنوب» مرورا بالياس أبو شبكة وفؤاد سليمان وخليل حاوى، شكلت تجربة النزوح من القرية الى المدينة مادة خصبة للانتاج الادبى فى لبنان. فى هذه الشهادة الشخصية يضع ابراهيم سلامة توقيعه الى جانب حاملى هذه المعاناة المتجددة ابدا، وهو اذ يقدم على اعادة نشر هذه القصائد يحمل نفسه تبعات مزدوجة: تبعات من ينشر بواكيره، مضاعفة بتبعات من يجازف بنشر نصوص عن بيروت، بعد ان صار فى بيروت الذى صار وصارت كل النصوص عنها متهمة بالقصور والبكم.
يضم كتاب ابراهيم سلامة المعنون ب «قصائد من خشب» مجموعتين شعريتين» هما «قصائد من خشب» و«جنازة الكلب» وكذلك مقدمتين الاولى لفواز طرابلس والثانية لانيس منصور.

بندر عبد الحميد/«الضحك والكارثة»

تتميز قصيدة بندر عبد الحميد باغراق فى البساطة التى تصل حدا تتعانق فيه مع الدارج والمألوف فى المشهد اليومى وتنافسه على ذلك.
فهنا نحن امام مجموعة شعرية تجافى القاموس البلاغى العربى وتدير ظهرها للحذلقة لتباشر الحياة من بداهاتها الاولى، وشواردها، بل وهامشية مشاهدها، للعين دور بارز فى رصد التفاصيل والتقاط مفارقتها فى المشهد نفسه. وللسخرية دور فى اطلاق اجنحة القصيدة لتحلق فى سماء من المرح المحفوف بالخوف. الاقبال على الحياة وتمجيد شوعونها من السمات التى تميز قصيدة بندر عبد الحميد فى هذه المجموعة، حيث تبرز كقيمة جوهرية مهددة بالفناء أمام الظلم والقهر وهو مايعكسه بوضوح عنوان المجموعة نفسها.فكأن الضحك وهو هنا بمثابة ابجدية الحياة لايحضر الا مقرونا بكارثة فقدانه.
بندر عبد الحميد أصدر عدة مجموعات شعرية، ويعتبر واحدا من الشعراء السوريين الذين رفدوا القصيدة السورية بصوت مميز.
«والضحك والكارثة» مجموعة شعرية تحرض على الجمال الذى بين يدينا وتحت أنظارنا ولكننا، فى غمرة انشغالاتنا، نعبره دون اهتمام.

صلاح ستيتيه/ «القنديل المعتم»

صلاح ستيتيه شاعر يأتى من صمت بعيد. قراءة شاعر مثله تستدعى الرجوع الى ذلك الصمت الفاعل وتهجى المواحل التى قطعها فى اتجاه كلامه الملئ. أى، بتعبيراته هو، صوب « الموضع الفقير»، او المحل المتقشف الذى ينعقد فيه، فى قرانهما النهائى كا من الشعر والفكر، هذين الاقنومين اللذين ارتبطت بهما قصيدته منذ البداية.
ولشعر ستيتيه فضيلة الموسيقى، ان هذه «السكين المحدودة القاطعة» تعمل بالدرجة الاولى سعى سيولة

وشفافية عالية لـ «مرمر» الكلمات والتراكيب. وشعر كهذا يخسر الكثير عندما ينقل خارج لغته، هذا ماتعترف به لنفسها هذه الترجمة التى تقدم مختارات من شعر الشاعر الذى يشغل حاليا الى جانب نشاطه الابداعى منصب رئيس الدائرة السياسية فى وزارة الخارجية اللبنانية.

نزار سلوم
ايقاع الجثث

يطلع شعر نزار سلوم من مهاوى النفس حاملا شاراتها وعلاماتها، من القلق الوجودى وحيرة الكائن فى عالم مطوق بالجثث الحية.

فالهواجس هنا تتمرأى فى اللغة مكتنفة ومنطوية حينا، وصريحة مباشرة حينا آخر، ولكنها فى كل الاحوال مقيمة وراسخة فى الوجدان.

ففى مجموعته الاولى «ايقاع الجثث» التى تكشف عن تجربة طويلة مع الكتابة لم يقدر لها أن تظهر من قبل، ثمة رغبة ملحة فى الكلام على القلق وعلى مقاربة لسكونية مفترضة فى أشياء العالم المحيط.

يعمد الشاعر فى بعض قصائده الى اطلاق حكمة مضادة والتعليق الساخر الجارح على وقائع الراهن وشجونه.

حلمى سالم/ «دهاليزى» و «اليصف ذو الوطء» تضم هذه المجموعة قصيدتين هما «دهاليزى» و «الصيف ذو الوطء»، بهما يدفع حلمى سالم بمغامرته الشعرية نحو مشارف جديدة، تضاعف من تميز صوته، وتضيف على ما قدمه، شعرا يستلهم «الروح التراثى»، والصوغ الحكائى العربى الذى عرفناه أفضل ما عرفناه مع «ألف ليلة وليلة» مكتشفا، ومحققا لقصيدته مخارج تنفتح بها على العالم للشاعر، وقد أفادت شعريتها من الفنى الذى يتيحه السردى والنثرى والسحرى فى الحاكية التراثية وصياغاتها.

عالم متشابك من الظلال والانوار يتجلى من خلالهما المكان بخصوصياته العديدة، وتنفلت الاهواء والشهوات الانسانية فى تشكيلات حلمية وفانتازية، يضيئها برق هنا، وشارة هناك الى الواقع الانسانى المعاصر، فى أمكنة مسماة تستعيدها المخيلة، لتكون لها كما لايمكن لغيرها.

فى هذا الكتاب تتجلى مقدرة الشاعر على اختراق لغته، أيضا، وتوليد شعر جميل.

محمد زين جابر/ غبار يتعرى فى العتمة فى مجموعته الشعرية الاولى «غبار يتعرى فى العتمة» محمد زين جابر كصوت شعرى اختمر حتى النضج والتقطير.

فنحن لسنا امام مجموعة أولى لشاعر تحمل ما تحمله عادة من عثرات وثغرات البداية، بل أمام مجموعة شعرية تكشف عن تملك ومعرفة عميقين بالاداء الشعرى لـ «قصيدة النثر» القائم، خصوصا، على انتزاع الشعرية من قلب النثر والسرد دون موءازرة الوزن النظامى الذى ظل يميز، لامد طويل، الشعر عن النثر.

وسنرى فى «غبار يتعرى فى العتمة» ذهابا آسرا الى الحب الذى يتفجر فى جنبات معظم هذه المجموعة الشعرية حيث تغامر اللغة والمخيلة فى اكتشاف ظلال القبلة وميلان القلب، وهجس الرغائب المطوية فى الاعماق.

الحب يتشكل هنا كسعى لتحقيق الكينونة الذاتية وشحنها بالنبض والعزيمة فى مواجهة الموت والدمار والتلاشى المفروض من الخارج.

والى ذلك فان الشاعر يجرى فى جانب من مجموعته هذه شكلا من السرد المشحون بالصور والاخيلة يرتفع معهما النص من أرض النثر الى فضاء الشعر رغم التقطيع الذى يوحى من خلال النظرة العجلى بالنثرية.

محمد زين جابر فى مجموعته الاولى يتقدم بقوة الى صف كوكبة من شعراء «قصيدة النثر» فى الوطن العربى.

عبد اللطيف خطاب/أول أمير شرقى يشق عبد الطيف خطاب له طريقا فى قصيدة النثر، تورده مورد الغرابة وتتيح لمخيلة خصبة طلاقة استثنائية، يخترق بها حجب الكلام، يهتكه ويستولده دلالات غير مطروقة غالبا وان كان يتقصد الفانتازى، ليبنى فضاءه الشعرى، ومناخه الاثير، الا أن هذا التطلب، بما يضمره من نزوع نحو تحطيم وخلق، وبعث للسخرية فى اطار مناقض لها، أولى صفاته الملحمية، يجعل من مخيلة الشاعر واهتمامات هذه

المخيلة، مسرحا للتناقض ومنعقدا لا لتماعات تحققها له علاقة باللغة لا تستثني منا ما دأب أغلب الشعر العربي على استبعاده لاعتقاد ظالم بلا شعريته.

فالشاعر يسعى في هذه المجموعة- وهي الاولى له- الى اكتشاف حضوره في العالم واللغة، والى تفعيل هذا الحضور الضدي الطابع الى أثر شعري مميز.

«أول أمير شرقي» يحفل اذن بالنظرة الذاتية، الى العالم ويتجاوز المعطى المتداول في الكلام ويستخلص لنفسه كونا شديد الغنى والتنوع.

فاضل العزاوي/ «رجل يرمي آحجارا في بئر»

فاضل العزاوي من شعراء جيل الستينات البارزين في العراق. انطلق من خلال جماعة أدبية عرفت باسم «جماعة كركوك» ضمت الى جانبه: سركون بولس ومؤيد الراوي وصلاح فائق وجان دمو، عملت على ارساء ما يعرف ب «قصيدة النثر» وبالتيارات الشعرية الحديثة في العراق.

وقد تميز العزاوي بينهم بتنوع تجاربه الادبية، فهو كتب القصيدة الموزونة (التفعيلة) و «قصيدة النثر» والرواية والنقد واشتغل في الصحافة الادبية والسياسية وما يزال.

ولد الشاعر فاضل العزاوي في العام ١٩٤٠ في مدينة كركوك بالعراق.

أصدر ثمانية كتب بين رواية ومجموعة قصصية وكتاب شعري، وهو مقيم في برلين. في مجموعته الشعرية الجديدة «رجل يرمي أحجارا في بئر» التي تنخرط من حيث علاقتها بالوزن في اطار «قصيدة التفعيلة» يحتفي العزاوي بتفاصيل المنفى ويقلب صوره التي تتخذ طابعا فنتازيا حينا وطابعا حزينا منكسرا حينا آخر، اضافة، الى انبعاث صورة الوطن المحمولة في الذاكرة.

ورغم أن العزاوي لم يكن قريبا من مواقع الحرب الا انه يمكن لنا آن نتلمس آثارها على قصيدته، حيث تلوح أشباحها باردة، شبه محايدة تعكس موقفا تأمليا من بعض جوانبها الانسانية وما تركته من ندوب على الروح.

ويلحظ في مجموعة الشاعر هذه تخففا من أثقال البلاغة التقليدية، وانحيازا الى لغة اليومي التي تنبعث جاذبيتها من خلال المفارقات التي تولدها داخل النص.

خالد المعالي/ عيون فكرت بنا

نص خالد المعالي يحفر في موضعه، بل قل انه يدمر في موضعه، يدمر ما تحته طبقة بعد طبقة وكأنه في صنيعه ذاك يتفرغ من صوره ومهناه فلا يعود آخر الامر سوى شخص للفراغ. هذا الفراغ امارة لعقل أسود. نحين تساق الحنجرة الى أن تفرغ حصالتها من الكلام، لايبقى سوى مفهوم الحنجرة وفراغها. لايتكون الكلام الا في قفاه فهو خادع مخدوع سلفا، وهو بلاهه ونفايات، ونحن لاننتظر منه أن يجري الى حياته السرية ويتوغل تحتها، ولا ننتظر منه أن يتوقع وينشر ويتوطن. فيكون له سماء ومسرح وتكون له مدن وأجواء. لن نتوقع من الكلام الا أن ينتزع بسهولة أحيانا، وبعسر أحيانا أخرى من هذه الحنجرة اليابسة.

الشرع الدولي في الاسلام: نجيب الارمنازي

الدكتور نجيب الارمنلزي هو من كبار رجال القانون والدبلوماسية في سورية. وهذا الكتاب هو دراسة وافية للاحكام والمواقف التي اعتمدها الدين الاسلامي في تنظيم العلاقات بين الدول لاسيما وان الشرع الدولي في العرق

الراهن لم ينشأ الا مع الدول الاوروبية ولا ظهرت آثاره للناس الا فى التاريخ الحديث.

فى هذا الكتاب كثير من الامور التى تستوقف نظر المطالع فيعجب معها من فكرة العدل الراسخة فى نفوس المسلمين.

يقع الكتاب فى ٢٣٠ صفحة) من القطع الوسط ويتألف من خمسة فصول ومقدمة وخاتمة: الشرع الدولى والشرع الاسلامى. أوضاع الدولة وشؤن الخلافة.

شريعة الحرب. قواعد السلم. الصلات السياسية والتجارية.

بين مدينتين، من حمص الى الشام: مذكرات عدنان الملوحى

مذكرات عدنان الملوحى هى أكثر من مذكرات شخصية، رغم ان طابعها العام هو الطابع السيرة الذاتية لكاتب صحافى رصد الحياة الاجتماعية والسياسية فى سورية خلال أكثر من نصف قرن. والمذاكرات فى هذا المعنى تفصح عن اسلوب فى التفكير تغلب عليه نزعة انسانية. فاكاتب لايكتفى بتصوير جو الوقائع والاحداث وخلفياتها من منطق السرد التاريخى الجاف، وانما يعكس الجوانب الانسانية والوجدانية التى تركت آثارها وبصماتها على الحياة الاجتماعية والسياسية فى سورية طوال تلك الحقبة.

كتاب عدنان الملوحى، صورة ناطقة عاشها كصحافى تروى قصة النضال الاجتماعى والسياسى للشعب السورى خلال الحقبة الاخطر فى تاريخه الحديث وقد أغناها المؤلف بعشرات الصور الضاحكة والطريفة والممتعة التى أخفت وراءها كثيرا من المرارة والحزن.

وكما يقول المؤلف صورت حياة الناس وعذابهم من خلال الحديث عن حياتى وعذابى.

عجائب الهند: يوسف الشارونى

يصح أن يقال فى هذا الكتاب أنه من التراث الضائع. اذ لم يهتد اليه المحققون العرب، رغم اهتمام المستشرقين الاجانب به ورغم صدور طبعتين عربيتين منه الاولى فى العام ١٩٨٨٦، فى لايدن بهوالندا، وقد حققها المستشرق فان ديرليت والحق بها الترجمة الفرنسية، والثانية ظهرت على يدى الحاج أمين دربال المكتبى فى القاهرة فى العام ١٩٠٨. بعدها ضاع كل أثر للكتاب الى أن تصدى له الكاتب يوسف الشارونى، ليخرج محققا استنادا الى هاتين الطبعتين، ومزودا بمقدمة وافية وبشروح وتعليقات.

يعود تاريخ تأليف هذا الكتاب المنسوب الى بزرك بن شهريار الناخداه الرام هرمزى الى القرن الرابع الهجرى، وقد وضع بلغة هى أقرب ما تكون الى لغة الحديث فى الخليج العربى زمن تأليف الكتاب، فهى تتشابه مع لغه ألف ليلة وليلة من حيث الخلط بين العامية والفصحى فى المفردات والتراكيب.

ويتضمن الكتاب قصصا وأخبارا تمزج بين الواقعى والاسطورى، ويدخل فى باب ادب الرحلات وحكاياته هى حكايات الرحالة وأقاصيصهم العجيبة عن بلاد الهند، كما هو الحال بالنسبة الى حكاية السيدباد البحرى، وبعض أقاصيص ألف ليلة وليلة.

كتاب تراثى قيم يكشف أكثر فأكثر عن غنى المخيلة العربية، وريادة العرب فى فن القص.

أسمهان: ضحية الاستخبارات
سعيد الجزائرى

هذا الكتاب لايحكى سيرة المطربة أسمهان وانما يميط اللثام عن الوجه الآخر لهذه الفنانة العربية سليلة الاسرة العربية العريقة. انه يعكس صورة عن المجتمع العربى، والمصرى بالذات، خلال حقبة التنافس الاستعمارى على المنطقة العربية.

ويحاول المؤلف، فى هذا الكتاب، أن يكشف النقاب عن اسرار مقتل المطربة أسمهان وانتماءاتها السياسية والاجتماعية والعشائرية وبشكل خاص علاقاتها المثيرة مع الاستخبارات البريطانية والالمانية والفرنسي.

ويكشف المؤلف عن جوانب كثيرة وغامضة من حياة هذه الفنانة من خلال الادوار المتناقضة التى لعبتها وأودت بها الى الهلاك، ابتداء من علاقاتها البورجوازية فى بلاط الملك فاروق مرورا بعلاقاتها العاطفية والشخصية مع عدد من شخصيات المجتمعين المصرى واللبناني ولاسيما الصحافى المصرى محمد التابعى وانتهاء بارتباطاتها المشبوهة مع أجهزة الاستخبارات الاجنبية والتى أدت الى مقتلها فى عز شبابها.

الفكر الديمقراطى

- عدد جديد من «الفكر الديمقراطى»، وهى مجلة فصلية فكرية ثقافية، صدر فى قبرص، يرأس تحريرها جميل هلال، ويشارك فى تحريرها: سعدى يوسف، عز الدين المناصرة، الياس خورى، فيصل حورانى، مريد البرغوثى.

يحتوى العدد على دراسات ومناقشات للدكتور سمير أمين (الديمقراطية فى العالم الثالث)، د. عثمان محمد عثمان (ديون مصر والتبعية الجديدة)، فالح عبد الجبار (من تاريخ مفهوم بالاغتراب).

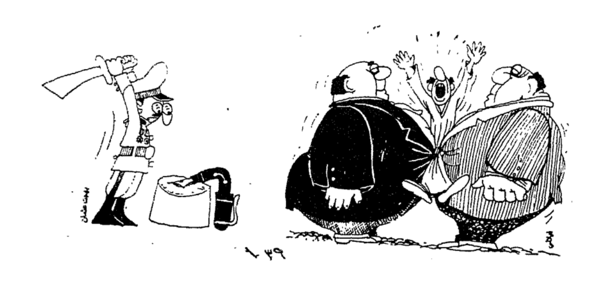
وحوارت مع د. برهان غليون. د. حسن حنفى، زهيرة كمال. وفى الباب الثقافى نقرأ: د. يوسف بكار (الريادة فى الأدب المقارن فى الوطن العربى)، زمرى محمد (مدخل إلى النقد الجزائرى المعاصر). د. فيصل دراج (المسرح الفلسطينى من الوطن إلى المنفى)، ابراهيم مردوخ (الحركة التشكيلية الجزائرية المعاصرة).

الكاتب الفلسطينى

وصدر عدد جديد (شتاء ١٩٩٠) من الفصلية «الكاتب الفلسطينى»، التى تصدر عن الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسينيين، فى دمشق.

يحتوى العدد على كتابات نظرية وفكرية لحمزة برقاوى ود. شوقى شعب وغالب عامر ونزية أبو نضال وإبراهيم الزيبق.

وقصص للكتاب: زهير جبور، عامر الديك، على المزعل، على عبد الله سعيد، غازى قدور. وقصائد للشعراء: آدم فتحى، جان الكان، عبد الكريم عبد الرحيم عزت الحصرى، على صدقى عبد القادر، محمد الريماوى، محمد صبحة.

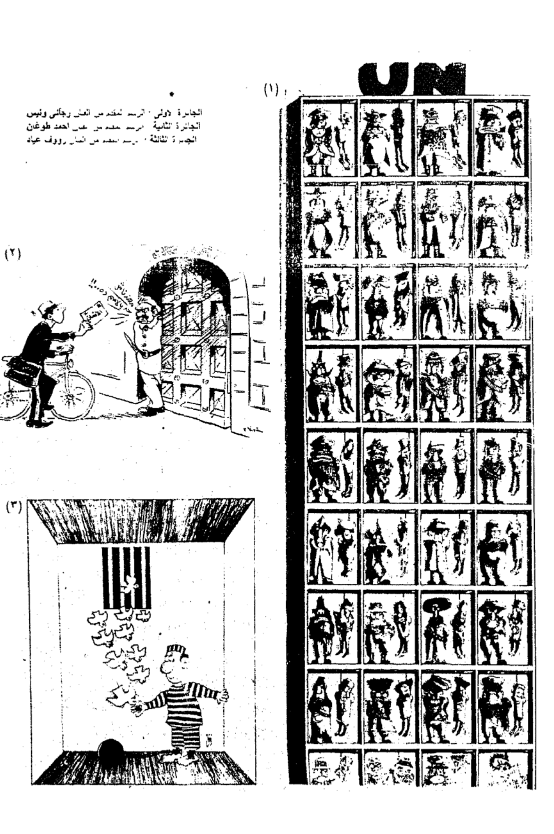


الكاريكاتير وحقوق لانسان
تنمية الوعى بحقوق الانسان

لا أبالغ اذا قلت ان فن الكاريكاتير كرس نفسه منذ البداية للدفاع عن حقوق الانسان بالسخرية من كل صور التسلط والقهر التى تصيبه سواء فى بيته من أفراد الاسرة الأقوياء عليه أو فى عمله... أو فى حياته كمواطن يخضع لحكم الدولة. ومن هنا لست أعدو الحقيقة اذا قلت ان فن الكاريكاتير هو فن حقوق الانسان. هكذا كتب محمد فائق الامين العام للمنظمة العربية لحقوق الانسان فى تقدية لكتاب «الكاريكاتير وحقوق الانسان» الذى يقوم بمسح شامل لأهم رموز فنانى الكاريكاتير العرب الذى قامت باعداده المنظمة العربية لحقوق الانسان وكانت المنظمة قد بادرت لتنظيم معرض ومسابقة لفن الكاريكاتير والملصق على الصعيد العربى وقد أختارت اللجنة المكونة من مختار العطار وصلاح حافظ وزهدى العدوى الخاصة بالكاريكاتير الرسم المقدم من الفنان رجائى ونيس للجائزة الاولى حيث قدم فكرة عالمية بعمق ودراية استعرض بها دور السلطة مع مختلف شعوب العالم وفاز بالجائزة الثانية أحمد ثابت طوغان والثالثة الفنان رؤوف عياد

واختارت اللجنة المكونة من عبد السلام الشريف وحسين الجبالى وعبد الغنى أبو العنين الخاصة بفن الملصق الفنان عاصم اسماعيل للجائزة الاولى والفنان أحمد ابو طالب للثانية والفنان على سعد مهيب للثالثة كما تم منح عز الدين نجيب ومحمد بغدادى ويوسف عبد لكى ثلاث جوائز تشجيعية. والكتاب الذى صدر مؤخراً عن دار المستقبل العربى يعتبر خطوة هامة فى طريق فهم عميق لدور الفنون وشتى اشكال الابداع عموما وبخاصة فن الكاريكاتير من أجل تنمية الوعى بحقوق الانسان


UNESCO
الكاريكاتير
وحقوق الانسان
٩٩,٩٩%



الجائزة الأولى : الرسم المقدم من الفنان رجائي ونيس
الجائزة الثانية : الرسم المقدم من الفنان أحمد طوغان
الجائزة الثالثة : الرسم المقدم من الفنان رؤوف عياد

افضل ماعلمتنى الحياة

تأملات الخامسة والستين

علمتنى الحياة ان الحياة موقف. وان الموقف اختيار. و ان الاختيار حرية للارادة مبنية على المعرفة. ومن ثم تتلخص الحياة كلها فى الرأى المقترن بالفعل، فى الصراع الدائب من جانب الانسان كل انسان لتجاوز الواقع نحو الأفضل. و هنا تتحقق سعادة الانسان بالدقة فى وحدته مع نفسه، فى الوحدة بين عمله وغاياته. يتساوى فى ذلك ابسط الناس واعظمهم قدرا.

علمتنى الحياة ان العالم اكبر من ان يقتصر على فرد واحد حتى لو كان هذا الفرد هو الأنا الكبير.
ويبدأ العالم بالاعتراف الصريح بالاخر، بالفرد الأخر، بالطبقة الأخرى، بالقوم الأخرين، بالانسانية كلها.
فالفرد جزء لايتجزأ من مجتمعه، والمجتمع جزء لايتجزأ من الانسانية، والانسانية جزء لايتجزأ من الطبيعة.
نعم فان الفرد هو من البداية الى النهاية جزء من الطبيعة، لاهو بالسيد عليها ولاهو بالعدو لها. وانما يعيش فى كنفها وفى وئام معها.

علمتنى الحياة ان الحقيقة فى حالة الانسان وعلمتنى ان الحكمة ليست احتكارا لاحد من البشر. فالانسان قادر على معرفة العالم من حوله. ولقد بدأ رحلة المعرفة من خلال سعيه الأول لكسب عيشه. وان العلم الذى بدأت شرارته منذ احتكاكه الاول بالطبيعة قد سار قدما ليصبح باستمرار اكثر علمية مما كان. وبالتالى فلقد صار العلم هو عدة الانسان المعتمدة فى الكشف عن اسرار الكون وسبر اغواره العميقة.
غير ان تعاملنا مع الطبيعة ينبغى ان يجرى بكل الحكمة المتاحة للبشر. فمن الخطر ان نسعى للانتصار على الطبيعة. فغالبا ما تثأر الطبيعة منا عقب كل انتصار عليها. لذلك لايجوز السعى لقهر هذه الطبيعة بل ينبغى تفهمها وادراك حكمتها هى الاخرى عن طريق العلم نفسه، ينبغى احترامها وتأكيد توازنها.

علمتنى الحياة ان التطور هو سنة الكون. وان الانسان هو خليفة الله فى الأرض وانه ليس للانسان الا ماسعى و ان عمله سوف يرى وان العمل الصالح هو وحده الذى يمكث فى الارض. وان

عمله هذا هو الذى يغير ويشكل ويعيد تغيير وتشكيل المادة التى لاتفنى نحو الانفع دائما وابدا. وان التطور بذلك يصبح هو التقدم وان التقدم لا نهاية له.

علمتنى الحياة أنه لايمكن القفز فوق حقائق الكون وسننه ... وان التقدم عملية جدلية تعنى النفى الخلاق للقديم لا مجرد النفى ولامجرد الهدم او البناء. وكل جديد هو نفى للقديم، ولكنه هو امتداد له فى نفس الوقت. هو تجاوزه نحو الارقى... نحو الانفع والافضل. وهكذا تتصل الحياة وتتواصل بلا انقطاع.

علمتنى الحياة ان الانسان هو محور الكون ومركزه، وانه هو بدايته ونهايته، وانه وسيلته وغايته. علمتنى الحياة ان الانسان هو ابسط الكائنات وهو اشدها تعقيدا. وان توازنه الذاتى فيما بين المادة والروح حقيقة اولى من حقائق الكون. وان الحرية فى شرط وجود الانسان مادة وروحا. وان هذه الحرية لاتتجزأ... لاتتجزأ كما ونوعا ولا تتجزأ بشرا، وحكاما ومحكومين. وان النزوع الى التحرر من القيود، من الاستغلال ومن القهر، هو جوهر التقدم.

علمتنى الحياة الحافلة وصدماتها فى دنيا السياسة ان أفكر بنفسى أولا واخيرا، والا اترك لغيرى مهمة التفكير لى بدلا منى، وان فكر الآخرين ليس سوى نموذج للتفكير لاينبغى تقليده ولا نقله بحذافيره وانما ينبغى التفكير فيه واستخلاص جوهره ومقارنته بنموذج بل بنماذج الآخرين.

علمتنى الحياة انه لايمكن ان يفرض الفكر على الواقع. و انما يخرج الواقع فكره الملائم له، ولهذا فان الواقع سوف يعاقب اولئك الذين يحاولون فرض فكرهم عليه او يتجاهلون فكرة الذى ينبغى عليهم ان يحترموه مهما يكن عفويا وتلقائيا.

علمتنى الحياة ان الحياة اقوى من الموت
وان الامل اقوى من اليأس
وان المرأة اقوى من الرجل
وان الفجر يأتى بعد الليل
وان العمر اقصر من طموح المرء.

د. فؤاد مرسى

كلام مثقفين

هذه الأعمال غير الكاملة!

لاأفهم- حتى الآن- على أى أساس، واستناداً الى أى منهج، تصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الأعمال الكاملة، التى تجمع فيها أعمال بعض الأدباء والشعراء، فى عدد من المجلدات، تصدرها تباعاً، دون أى ضابط، أو رابط، أو قاعدة، تحدد اسماء الكتاب الذين تختارهم لتنشر أعمالهم الكاملة، مما يضفى مصداقية على الاتهام الشائع بأن اختيار هؤلاء الكتاب يخضع للصدفه، التى هى خير من ألف ميعاد، أو للصداقة، التى هى خير من ألف صدفه.

والذى أعرفه، أن الأعمال الكاملة، لكاتب ما، تصدر للرواد الذين أتموا عطاءهم الأدبى والفنى، فاعتزلوا الكتابة بالشيخوخة، أو بالموت، وهو شرط لاينطبق على كثيرين ممن تكرمهم الهيئة باصدار أعمالهم الكاملة، بينما هم يملأون الدنيا كتابة، وبينهم عدد ممن مايزالون مقيدين على درجة أديب شاب فى الكادر الأدبى الكتابى..

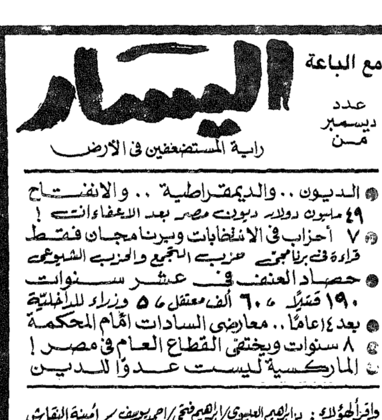
وقد يبدو غريبا أن تصدر الهيئة الأعمال الكاملة، لهؤلاء الأدباء الأحياء الذين يملأون الدنيا صخباً، بينما لم تفكر فى وضع خطه. لنشر الأعمال الكاملة لعديد من الرواد الأوائل، أو المعاصرين، ممن يعد جمع أعمالهم، واجبا وطنياً وقوميا، بحكم أن الاطلاع المتكامل على ماابدعوه، هو جزء من المعارف العامة، التى ينبغى كفالتها للمواطنين بشكل ميسر، ومعقول السعر الى حد ما، بل تترك ذلك للقطاع الخاص أو للناشرين غير المصريين، ليصدروا هذه الأعمال فى طباعة فاخرة، وبأسعار أكثر من فاخرة، لانقصد بذلك أعمال رفاعة الطهطاوى ومحمد عبده وعبد الله النديم وعلى مبارك فحسب، بل نقصد كذلك أعمال طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وفتحى غانم.

والغريب أن النقص فى هذه الأعمال الكاملة، يتسع ليشمل كذلك، الانحياز الى الأعمال الكاملة فى الأدب وبالذات فى القصص والمسرحيات ،دون الاهتمام بنشر تراث الفكر السياسى والاجتماعى وهو نقص لابد من استكماله بما يجعل ماتنشره دار النشر المملوكة للدولة تحت عنوان الأعمال الكاملة، أساساً لمكتبه كامله منظمة وممنهجة ومحققه علميا، ومزودة بترجمة صاحب الأعمال، وبدراسات تحليلية وبفهارس دقيقة تسهل العودة إليها ومراجعتها، بشكل يجعلها مصدرا معتمداً، يلجأ اليه الراغبون فى معرفة تطور الفكر العربى والمصرى.

فهل يتسع الوقت أمام هيئة الكتاب، لكى تعيد النظر فى هذه السلسلة، وتضع قواعد دقيقة لما ينشر فيها، وهل هى فى حاجة الى من يذكرها بأن كتابا ومفكرين من نوع الدكتور سيد عويس والدكتور فؤاد مرسى، لهم أعمال كامله، تستحق النشر بعد أن أتما رسالتيهما، وغادرا هذه الدنيا الفانية، أم أن الأعمال الكاملة، قاصرة على من يدبون على أرضها، ويملكون القدرة على الالحاح، ويعرفون من أين تؤكل الكتف الكاملة؟!

صلاح عيسى

تصميم الغلاف الأمامي / يوسف شاكر



لوحة الغلاف بحث للفنان / الحسيني فوزي

رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
أحوان نورفيتكي سابقا ،
تليفون : ٣٩٠٤٠٩٦

أدب ونقد

الثقافة الوطنية الديمقراطية



أحمد الشرقاوي

ملف :

الأدب الفلسطيني في الأرض المحتلة

ندوة :

السينما المصرية بعد أزمة الخليج

مهرجان القاهرة السينمائى

كمال رمزى / ماجدة موريس

كشاف أدب ونقد لعام ١٩٩٠

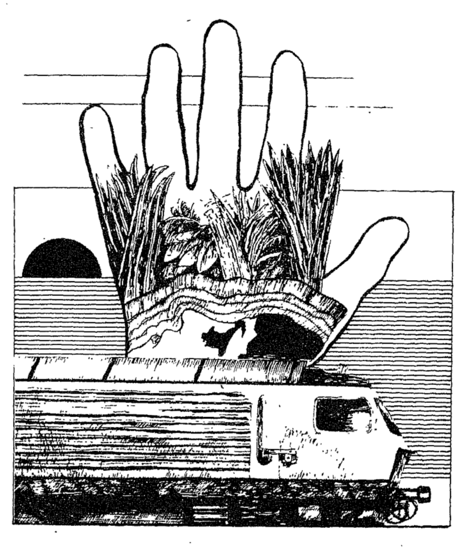
أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى



السنة الثامنة/ يناير ١٩٩١/ العدد ٦٥/ تصميم الغلاف للفنان يوسف شاكر/

الرسوم الداخلية لفنانين تشكيليين من الأرض المحتلة

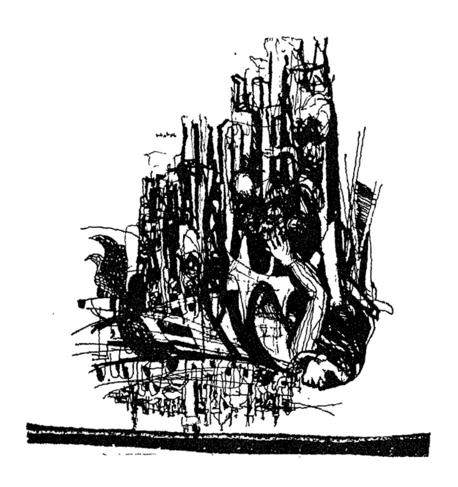


المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت٣٩٣٩١١٤

الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨جنيها/ البلاد العربية ٥٠ دولارا للافراد ١٠٠ دولار للمؤسسات/ أوربا وأمريكا ١٠٠ دولار باسم/ الاهالى- مجلة أدب ونقد

المقالات التى ترد للمجلة لاترد لأصحابها سواء نشرت أولم تنشر

أعمال الصف والتنضيد: نعمة محمد على/ صفاء سعيد (مجلة اليسار)



فى هذا العدد

تطلب الاعداد السابقة من «أدب ونقد» من مقر حزب التجمع والاهالى ودار الثقافة الجديدة.ثمن النسخة ٢٠٠ قرش

افتتاحية

مابين الجمر والتعبير: ننتظر البشارة القادمة

فريدة النقاش

نحن مدينون لانتفاضة الشعب الفسلطينى باعتذار، فقد تأخرنا كثيراً فى نشر هذا الملف عن الأدب فى الأرض المحتلة، لأننا طالما وجدنا فى الابداع الشعبى المتواصل إلهاما يشبع الروح التواقة لعالم خال من الظلم والإستغلال، إلهاما يفوق كل تعبير عن الانتفاضة، خاصة وقد كان شعراء فلسطين الذين تعلقت بهم قلو بنا بعد هزيمة ١٩٦٧ هم الشعراء العرب، صورهم هى الصور، وايقاعاتهم هى الإيقاعات، ولم يكن بوسع هذا الجيل العربى الذى كبر ليجد نفسه وجها لوجه أمام الهزيمة الماحقة إلا أن يجد فى المقاومة الفلسطينية كعبة رجاء، وأن يجد فى شعرائها الصوت الجديد المنشود وأن يتطلع إليها بحثا عن إجابات لكل الأسئلة الكبيرة.

وبعد أن إنتصر العرب لأول مرة على العدو الصهيونى فى حرب ٧٣، ثم حولت الثورة المضادة كل المسار العربى عبر كامب دافيد لتمكن الأميريالية الأمريكية وحليفتها اسرآئيل من المنطقة، أخذنا نتطلع مرة أخرى إلى فلسطين... ننصت لنبضها، ننتظر البشارة القادمة من أرض العذاب اليومى والمقاومة المتصلة...

هكذا كانت فلسطين بكل تجلياتها أكبر فى قلوبنا وعقولنا وضمائرنا من كل شئ، كانت فلسطين خلاصا. هكذا رفعنا إبداعها الشعبى فوق كل إبداع، وعلى رماحها المشرعة فى أحلك الظروف إخترنا مكانا عاليا عزيزا النصنع فيه كل ما أنتجته.. لنختص شعرها بولع إضافى، وثقافتها بقداسة ننزع عنها النقد.واذا فعلنا فبمحبة وإعتذار.. كنا نفعل ذلك ثم نعتذر .

كانت فلسطين حالة عشق إذن.. وماتزال، فكيف نصنع المسافة اللازمة للرؤية الشاملة.

وكيف سيكون بوسعنا أن نختار من جمر اللحظات المعاشة فى المواجهة اليومية مع العدو كتابة خرجت هى نفسهامن هذا الجمر، إذ تظل السخونة الحارقة ملكا للجمر نفسه، وتبرد قليلا

تلك الاضافة التعبيرية عنه. ولكنها سوف تظل شهادة حية كما أنها فن جميل.

أخترنا أن نقتصر على هؤلاء القصاصين والشعراء الذين لايعرفهم القارىء المصرى والعربى عموما معرفة كافية،دون النجوم، وآثرنا أن نرد لهم ذلك الحق الذى سلبه منهم إعلام فضل دائما أن يتعامل مع النجوم متجاهلا أن هؤلاء النجوم قد بدأو مجهولين أيضا، وكان لابد من اكتشافهم.

وهكذا لم ننشر نصوصاً كاملة لكل من محمود درويش وسميح القاسم، وإميل حبيبى، وتوفيق زياد، ومحمد على طه، وقدمنا بدلا منهم جيلاً أصغر، أو أقل شهرة وأصواتا أخرى. تغذ الخطى فى اتجاه صنع عوالم أدبية جديدة لها جميعا منبع واحد هو مقاومة الإحتلال.

تبين لنا بعد أن جمعنا المادة أن غالبية هؤلاء الأدباء قد تخرجوا من جامعة إسمها معسكر إنصار ٣ وهو أكبر معسكر إعتقال أنشأه الإحتلال الصهيونى فى الضفة الغربية، فلا عجب أن تتشابه الخبرة، وأن تعلا النبرة الانشائية قليلا، وأن يكون اتقان الادمات مايزال قاصرا فى بعض جوانبه- فليس صحيحا دائما أن الألم هو مفجر الموهبة- ورغم هذه الملاحظات العامة فمن بين هؤلاء سوف يخرج لنا فى السنوات القادمة مبدعون كبار، سيحق لنا ساعتها أن نتباهى بهم، وسيجدون مكانتهم إلى جانب الأخرين فى زمن قادم سيحل فيه السلام العربى العادل والدائم حتما.

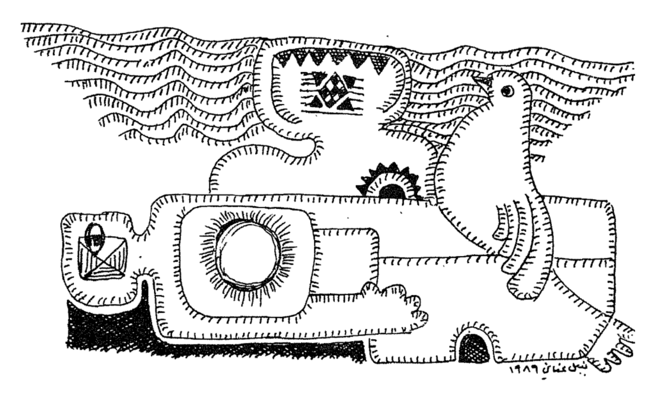
فنحن نعرف جيدا تلك الحقيقة البسيطة الشفافة كندى الصبح والتى تقول لنا إنه يستحيل تصنيع الأوطان أو إختراع الشعوب أو تلفيق تراث وثقافة، تماما كما أنه يستحيل تصنيع الدم الانسانى.

ونحن على ثقة أن كل ماتفعله الصهيونية العالمية مدعومة بالأمبريالية الأمريكية مآله الاخفاق، وأن محاولتها لتلفيق دولة اقليمية كبيرة فى المنطقة بجلب المهاجرين إليها بصورة غير أخلاقية تعتدى حتى على انسانية هؤلاء اليهود وحريتهم حين تجبرهم على الذهاب إلى اسرائيل سوف تفضى إلى كارثة تصيب اسرائيل نفسها فى صميم كيانها، وقد بدأت أعراضها تتبدى فى الواقع الاجتماعى فعلا.

ولكننا لن نريح رؤسنا على وسادة الحتميات التاريخية ولن ننتظر كى يفعل القانون فعله بعد أن تجرى عملية التلفيق و نعد أشقاء نا الفلسطينيين أن نعمل بكل طاقتنا جنبا الى جنب القوى الشريفة والحية فى هذا العالم حتى لاتتعرض فلسطين لعملية نهب أخرى. وحتى يقوم سلام دائم وعادل حقا، سلام يرفرف على العرب والاسرائيلين معا.

و لن يبتعد ذلك اليوم كثيرا حين نقيم هذا السلام العادل، لنجد ماهو مشترك حقا بيننا وبين اليهود الذين تخلصوا من الصهيونية فى الفكر وفى الواقع. وارتضوا بعد مرارة التجربة بالاحتكام الى المواطنة لا التفوق الوهمى،.

فى الفكر حين يتخلون عن خرافة شعب الله المختار ووعد الرب له بأرض فلسطين، ويقر حتى هؤلاء الذين كانوا أبرياء حقا حين جاءوا إليها من بقاع الأرض منقادين إلى سحر الفكرة الدينية بأن فى فلسطين شعبا عريقا وحضارة كاملة وأن لهذا الشعب حقه فى أرضة مثله مثل أى شعب آخر.



وفى الواقع: حين تتسع قاعدة المشاركين فى النضال من أجل السلام العادل والإعتراف بحق الشعب الفلسطينى فى وطنه ودولته المستقلة. وسوف تعلمهم القراءة النزيهة للتاريخ، القراءة الخالية من التعصب ومن روح التلون العنصرى أن جريمة كبرى قد جرى إرتكابها فى حق شعب طرده المشروع الاستيطانى الصهيونى من أرضه. ولهذا الشعب الحق كل الحق فى العودة إليها، وهو يقبل أن يتعايش مع الاسرائيليين متنازلا عن جزء عزيز من وطنه قامت عليه- بمؤامرة أمبريالية- دولة إسرائيل بعد أن طردت الشعب الأصلى منها، وعلى مرأى ومسمع من العالم كله جرى زرع شعب آخر.

«... لم يخرج الفلسطينيون من وطنهم مطرودين بل إن النظم العربية هى التى دفعت بهم الى الهجرة حين وعدتهم بتحطيم إسرائيل والقائها فى البحر ثم العودة الى فلسطين» هكذا قال صحفى إسرائيلى لراديو لندن تعليقا على هجرة اليهود السوفيت التى تهدد الشعب الفلسطينى تهديدا حقيقيا مرة أخرى، وقدم بذلك نموذجا عمليا لطمس الحقائق، والإنسياق وراء عملية التزييف الشاملة التى قامت بها المؤسسات الصهيونية وهى تبرر المذابح التى ارتكبت ضد الفلسطينيين لتلحق أبلغ الأضرار المادية والمعنوية لابشعب فلسطين وحده، وإنما باليهود أيضا، سواء هؤلاء الذين نزحوا من البلدان العربية باحثين عن حلم الرخاء، أو القادمين من أوروبا مدفوعين بالوهم الدينى أو هاربين من النازية ومن إحتمالات إنبعاثها من جديد فى بعض البلدان.

لن يكون هناك مفر من أن يتخلص اليهود من الصهيونية لقاء التعايش الحر فى المنطقة.

إن الصهيونية تصنع ضميرا مشوها ومجزأ، مثله مثل الضمير الذى صنعته كل الحركات العنصرية السابقة عليها، ولذا فانها لن تقدم للتراث الانسانى أبدا أدبا حقيقيا عظيما، ولن يكون لشعرائها وكتابها هذا الأثر الكبير فى التراث العالمى كما هو شأن الفلسطينين موضوع القهر

وصناع المقاومة. ولم تقدم الفاشية أو النازية للتراث الانسانى أدبا جديراً بالبقاء ملهما. واذا كانت هاتان الحركتان السياسيتان فى عدائهما الصريح للأجناس الأخرى قد إستلهمتا كتابا مهما لنيتشه كعقل كبير- هكذا تحدث زرادشت- فان الأفكار التى أخذتا تدفعان بها الى الحيز العملى قد تكشفت عن مجازر وأفران غاز وقهر للشعوب، سرعان مانجحت الأخيرة فى رده وهزيمته وهو ما ستؤول اليه الصهيونية حتما فى الواقع العملى، بل وفى الفكر أيضا حين تندثر كما سبق أن إندثرت النازية كصفحة سوداء فى التاريخ المعاصر.

كذلك فإن الآداب العظيمة التى ولدت فى ظلّ النظم الطبقية القمعية على إمتداد التاريخ منذ العبودية والاقطاع وصولا الى الرأسمالية فى عصرنا قامت كلها على النقد الجذرى للاستغلال، وعبرت عن توق الانسان للحرية، وتعطشه للخلاص من كل مايكبل روحه وبدنه، ويلجم شوقه للمعرفه الحقه ويحاصر تطوره وإبداعه الخلاق، سواء بسبب الارهاب القومى أو الاجتماعى الطبقى.

نحن نهدى ملفنا الصغير هذا للشعب الفلسطينى وفاء لحلمنا.. حلمه بقيام الدولة الفلسطينية ووقف الاستيطان، وتطلعنا لتطهير الخليج العربى من الإحتلال الأمريكى وتوحيده ديموقراطيا.

ونحن نعرف جيدا إن تاريخ الشعوب لايقاس بالسنين.. فلن نقول- ضجرين- كما يفعل بعض فاقدى الصبر والمحبطين.

ياه لقد أنقضت خمس وعشرون عاماوبدأ العام السادس والعشرين منذ إنطلاق أول رصاصة من المقاومة الفلسطنينة وأربع سنوات منذ اندلاع ثورة الحجارة، ولم تنشأ الدولة بعد..

فنحن لن ننسى أن الثورة المضادة قطعت الطريق علينا، ولن تغفر للذين دفعوا بالمنطقة إلى أحضان الأمريكيين لتشتد العربدة الصهيونية ولن تفقد الثقة فى أن المستقبل لنا.. رغم كل شىء فهذا هو مايقوله الحجر.. ومايفصح عنه أيضا ملفنا، وبعض اشارات ضوء فى ليل العرب ترسلها حركة الشعوب.

فتعالوا نرس قلعة للريح.

...

حين تأملنا فى كشاف السنة الماضية الذى ننشره فى هذا العدد خلصنا إلى نتائج أولية تؤكد لنا صحة بعض التوجهات الأساسية فى عملنا، وأولها أننا رغم انطلاقنا من الإشتراكية العلمية، وإحتفائنا بالأدب الواقعى الذى حظى بأولوية فى النشر، فان المجلة كانت منبرا حقا للثقافة الوطنية الديمقراطية بإختلاف منطلقاتها ومنابعها، بالتجارب الجديدة التى تسرف فى المغامرة الشكلية، بالرؤى النقدية المتباينة من البنيوية للنبيوية التكوينية للتفكيكية للإنطباعية. وربما سوف يأخذ علينا قارؤنا أننا لم ندخل فى جدل متصل مع هذه المدارس والرؤى من موقعنا كإشتراكيين. علميين، وذلك لأننا لم نشأ أن يكون الطابع المدرسى هو طابعنا، بالرغم من أن تراجع الحركة النقدية ومحاصرة روح النقد فى المجتمع بصفة عامة أمام عنف الثقافة الإستهلاكية ورواج المعلبات الجماهيرية التجارية، كان لابد أن يغرينا بالتقديم الصبور لأنفسنا،

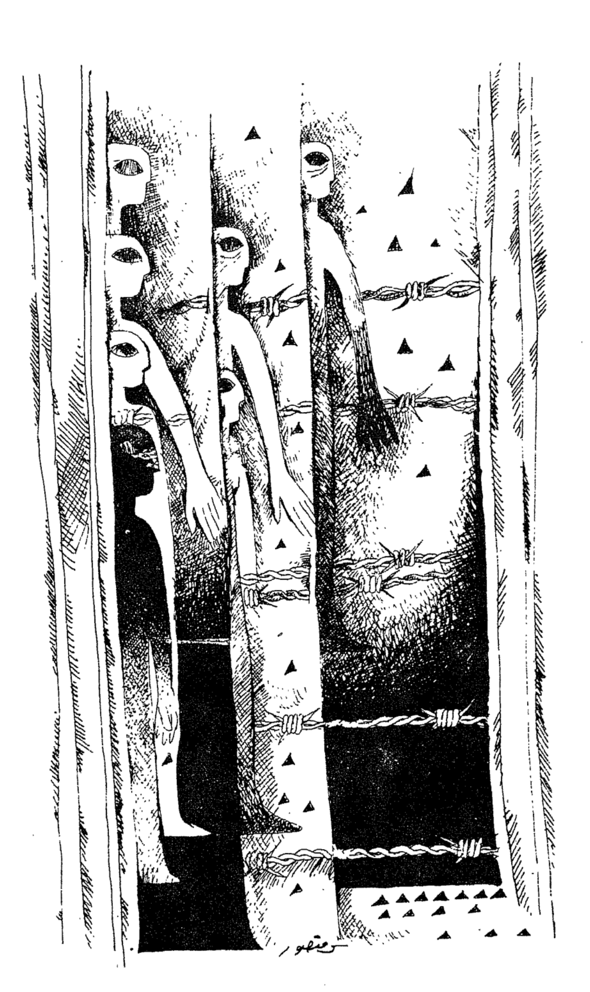
والتوضيح، بالدفاع والهجوم، باعادة تأسيس البديهيات التى جرى تشويهها ، أى بأن نكون مدرسين قليلا.

أما ثانى هذه التوجهات فهو تقديم أسماء جديدة باستمرار وفى كل الميادين. ، النقد، والابداع، والمتابعة بما يحقق هدفا أصيلا من أهداف حزب التجمع حين أنشأ هذه المجلة قبل سبع سنوات ليكون هو الحزب الوحيد- بما فى ذلك حزب الحكومة فى الحين- الذى يولى الحركة الأدبية والثقافية إهتماما خاصا ينبع من طبيعة إختياره السياسى التقدمى

أما ثالث هذه التوجهات فهو العمق العربى، فبينما كانت الظروف الصعبة للمجلة تحتم عليها أن تكون منبرا مصريا خالصا فقد إخترنا بحرص وتعمد أن نفتح صفحاتنا لنماذج من الابداع العربى من مشرق الوطن ومغربة وفى بعض الأحيان كنا نجد أن مالدينا من الانتاج الجيد هو أوفر كثيرا من المساحات المتاحة، وغضب منا أصدقاء كثيرون حتى قرر مجلس التحرير أن يعود الى نشر ملفات عن البلدان، نبدأها من هذا العدد بعد أن كنا قد نشرنا ملفات عن كتاب أفراد أو قضايا ثقافية..

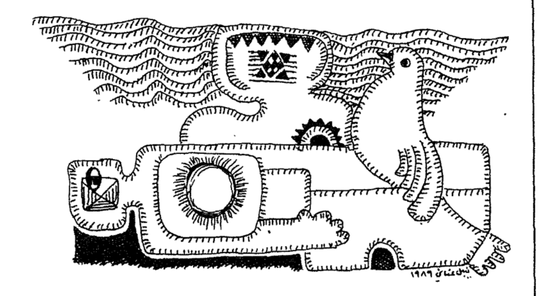
ومع ذلك سوف نبقى لزمن لن يكون قصيرا محاصرين بين الطموح والقدرة بسبب ظروفنا المالية التى دفعتنا فى نهاية العام لرفع سعر المجلة دون أن يكون بوسعنا أن نجرى تحسينا حقيقيا لنوعية الورق. وهو ما نأمل أن ننجزه فى العام القادم الذى هو أيضا عامنا الثامن،هذا العام الثامن الذى سنفتتحه باصدار أول كتاب فى سلسلة «كتاب أدب ونقد» والذى سيكون بين أيديكم خلال أيام، وسيكون بحاجة الى مشورتكم واقتراحاتكم، فقد كبرت المجلة وتطورت وعاشت واكتسبت كل حرارتها وصدقها باسهامكم، ولم يكن بوسعها أن تلعب الدور الذى لعبته فعلا فى حياتنا الثقافية دون محبتكم ورعايتكم وحرصكم عليها ومراسلتكم لها وإحتفالكم بها. ، ولاينشد الوليد الجديد للمجلة سوى المعاملة بالمثل.

وكل عام وأنتم جميعا بخير.. نخطو معا الى الأمام خطوة على طريق مصر.. وطنا للحرية والأشتراكية والوحدة.. مصر التى ينشدها حزب التجمع ..وهو يقود المعارضة البرلمانية فيمتد علمله الديمقراطى الى كل الساحات.



ملف

الأدب الفلسطينى فى الأرض المحتلة



القصص

محمد نفاع/ زكى درويش/ ناجى ظاهر/ رياض بيدس/
اسهان خلايلة/ جمال بنورة/ سليم سلامة/ محمد وتد/

القصائد

نزيه خير/ حنان عواد/ المتوكل طه/ يوسف المحمود/
سميح فرج/ شكيب جهشان/ محمد حمزه غنايم/
سالم جبران/ عطا الله جبر/ حسين مهنا/ عبد الناصر صالح/

المقالات والحوار

نبيه القاسم/ د. محمود غنايم/ صبحى شحرورى/ محمد على طه/ أنطوان شلحت/



المغولُ يريدوننا أن نكون كما يبتغون لنا أن نكون
حفنة من سقوط الغبار على الصين أو فارس
ويريدوننا أن نحبَّ أغانيهم كلها
كي يحل السلامُ الذي يطلبون
سوف نحفظ أمثالهم
سوف نغفر أفعالهم
عندما يذهبون
مع هذا المساءِ إلى ريح أجدادهم
خلف أغنية السنديان

محمود درويش



قصة

الجنرال

محمد نفاع

بيت جن

انتقى الجنرال المنتشى المرهق منزلاً من طابقين وشرفة وحديقة وحوله الى مركز عسكرى للمنطقة بعد ان خلت البيوت من الناس وبدت مستكينة متألمة مصابة بنوبة من الاغماء والصرع.

وتحت أشجار الكمثرى ذات الاوراق الخشنة المهسهسة وقفت سيارات عسكرية مغبرة تعبة، كشطت القشور وهشمت الأغصان الواطئة وجردتها فى صدمات ورضات متعددة مستمرة، بعض الكشوط والجروح ركبها اللون البنى كالصدأ، وبعضها ظلت فيها طراوة محتضرة راحلة!

خارج الساحة أطفأت إحدى المجنزرات محركها والتأمت بانتظام، مع مجموعة اخرى تنبعث منها رائحة الشحم والوقود وعرق لزج مملح. وعلى فولاذها الكدر المخدرش المخشرم عوالق نبت ممعوط وغبار وحوار.

احتل الضباط كل الغرف. وظل الجنود يروحون ويجيئون فى الحديقة المهروسة على الدوام.

حول المكان وعلى بعد مئات الامتار بيوت مفغورة السقوف مبقورة الجدران، وألواح تنك مبعدة مشرمة وقضبان حديد مطعوجة مشربكة كالمصارين المقطعة، وقصف أشجار يابسة وأخرى مقطوعة مقلوعة كيفما اتفق، انقبعت جذورها عنوة على اثر خضات قاتلة فترنحت منكسرة مخذولة كصبية شهمة اذلت فوقفت مهزومة خافضة النظر والجبين الى الارض حياء وحرقة على شرف مهان!

على الطرق المعبدة المحفرة شارات وأسهم تندلق منها كلمات زاهية نشوانة:

-«توقف- حاجز»!!

-«الى مدينة ص».

-«ايها الجندى تأكد من نظافة المكان فى محيطك»!!

-«التجول بلا سلاح- ممنوع وخطر على حياتك»!

-«أطلق النار على كل مشبوه فوراً»!
-«انت على ارض العدو الغدار فكن حذراً»!
وعلى حائط مفسخ عُلّق منشور:

«أيها المواطن الكريم، انت تحت حماية جنود الجيش، تركوا عائلاتهم وجاءوا لضمان حياتك فى وطنك، لاتتعرض لهم، ساعدهم فى القبض على المخربين القتلة، المتربين على الولغ فى الدم...»

- وكلمات المنشور يبثها مذياع معلق على شجرة فى فترات متواصلة، يتبعها بتراتيل لمختلف الاديان، وبأغنيات معقدة لم يسمع بها احد..

فى السماء طائرة بعيدة وحيدة ترسل هديرا حاداً وتفلت ذيلاً من الدخان الأبيض المزرق، مستقيما مكثفا، حتى يتحول الى كومات رخوة متعاقبة منتفخة.

والأولاد يطلون من أفواه الأزقة وبطون الركام وضلوع الأشجار بفضول حذر، فى نظرتهم ذهول عنيف وخواء سحيق كدر.

الجنرال منكب على الاوراق فوق مكتبه، يمسد لحيته الشقراء المدببة. بدا طويلا معافى وراء المكتب، فى الثلاثينات من عمره. جيل الرجولة الشابة والكفاءة. هجس بارتياح: حر تشرين لافح، جاف، وفى اوراق الكمثرى والكرز دبت صفرة خريفية بطيئة صارمة كالليل. ومن جهاز لاسلكى تندفع كلمات زاعقة يرافقها صفير مزكوم.

اليوم الثلاثاء والجنرال يعمل كعادته فى غرفته الواسعة منذ الصباح الباكر، عندما فلشت الشمس ضوءها المخملى المحمر على التلال المبقعة بحرائق خامدة مرمدة، وشجر مشفوط وحشائش وزرع مخبص مهمل مكوى بأنفاس نارية، انهكه الانتظار. وامام الجنرال رزم اوراق وخرائط وملفات مشمعة بخيوط حمراء قانية على شكل اسطوانات، وأقلام من مختلف الالوان.

من خلال النافذة يبدو المخيم بعيداً كالحا يلفه سكون موجع كالمتسمم او المصاب بالربو.

لاحظ الحراس طابوراً صامتاً متقدماً وافر العدد من النساء.

-وين- أشهر الحارس حربته فى وجه الأولى وقد برز ثدياها الرخوان المسودان حول الحلمتين فى هالة ضيقة كفنجان صينى مترع بقهوة مع حليب، مما ذكره بكلبته وأثدائها الرخوة المهدلة. وقبل أن يتمكن من الاستفسار اندفعن بصخب وطيش غاضب الى ساحة المركز، معهن اطفال رضع فى الاقمطة، لهم عيون داكنةضيقة كزهرات تتفتح فى الغسق، وكل طفل ملفوف هو الاخر على شكل اسطوانة..

-«قتلتم رجالنا وأزواجنا»!

-«سجنتموهم لا نعرف اين- فى سجونكم ذائعة الصيت. أطفالنا هنا حتى تطلقوا سراح الرجال المعيلين».

تعالت من الساحة مختلف الاصوات واللغط، وعبقت بأنفاس الأطفال الحليبية ذات الدسم الخفيف وعرق الأمهات والكرز الخريفى الشائخ والجوع الكافر الحامض المر والشحم وزيت المجنزرات وجلود الأحذية والطعام المحضر فى المركز..

ركض جندى الى الجنرال فى الطابق العلوى، وصخب الساحة يزداد ويتنوع، يفور ويغور:

وحوش، نطلق النار. على صرامينا. فاشست، مخربات. بكاء متواصل، بصاق. امك، اختك، إلك يوم. غابة من الأيدي المرفوعة، أناشيد بنادق مشهرة.. مسبات.

-عفواً سيدى الجن..

-تكلم!!- أوقفه الجنرال فى الحال.

-أطفال كثيرون فى الساحة والأمهات يغادرن المكان..

رفع الجنرال نظره عن الأوراق ومط بصره من النافذة العريضة، ناقرا الزجاج بعصبية.

عدد كبير من الأطفال فى أقمطة مختلفة الأشكال والألوان، تغطت الساحة بهم. البعض يبكى بأصوات طرية كالبرسيم المروى، واخرى حادة، عنيدة. العشرات فى نغم مندفع مشوش. ومجموعة من النساء فى كتلة بشرية متراصة تغادر المكان هاتفة ببساطة مقيتة وحقيقة مرة. بعض الأيدى مرفوعة فى الهواء كالرايات، واخرى ترسم للجنود اشارات مهينة، وهؤلاء يرسلون شتائم وحركات شائنة نجسة.

-كهذا هم.. كل يوم اسلوب جديد!!

عاد الجنرال الى اوراقه متفجر الوجه والأنفاس. وظل الجندى واقفا بشكل أخرق.

-مالك تفغر فمك كالزانية؟ تكلم أو انصرف!!

- ما العمل معهم؟ أطفال، سيدى...

- آه... هذا مايشغلك اذن يا ابن القحبة. اذا أبقوهن هنا إصعدوا عليهم بالدبابة، إمعسوهم...

شهق الجندى الأنمش ومط بوزه ورقبته الحمراء مستديرا تاركا المكان... وهو يتخيل الجنزير الفولاذى واللحم الباكى..

- وهل يمكن هذا يا ابن ال... قال لنفسه وطار بقلبه الى بيته وطفله ابن الثلاثة شهور ببسمته الجانبية الرخوة ويديه الخافقتين، ورائحة جسمه الصغير، وملابسه المغرقة بالبول...

أجروا اتصالا مع المؤسسة الدولية المفككة المضروبة، فجاءت سيارتان ملأوهما بالاطفال وسجلوا محضرا. وظل على الارض عشرة اطفال فى احدى زوايا الساحة، ورياح الخريف تصفر وتسفو الورق والغبار. وتهجره من مكان الى مكان فى غارات خرقاء خانقة صياحة.

بعد ساعة خرج الجنرال يفرك جبهته بالسبابة والابهام، وداعبت خيشومه رائحة اللحم الغض المسلوق والطعام المهيأ. وعبس بقرف على صوت البكاء اللاهث الضعيف، وهبط الى الساحة.

-«إرموهم فى هذه الناقلة بسرعة»!! حرك الاطفال رؤوسهم بعنف وارتفع بكاؤهم ودرادرهم وألسنتهم ذات اللون اللحمى الغض مبيضة بعض الشئ.

وضعوا الأطفال كيفما اتفق كالعفش فى ارض السيارة، وسافر بهم الجنرال مع بعض الجنود والريح العاتية تضرب قماش السيارة العسكرية فيرسل خفقات جوفاء متتالية صارمة كسرب من الطيور المهاجرة.

الطريق المعبد المتآكل يمر فوق جسر صغير أشبه بعبارة على واد ضيق جاف. تحت الجسر تراب وأتناك وورق وعفونة حادة رطبة وحشائش خضراء واهية تمت فى الظل . وذباب اخضر متطاير فى

طنين حاد رتيب وفراشات صغيرة زرقاء كنوار العلت تحوم على زهرة واهنة لنبتة دوار الشمس، وعلى باطون الجسر تعلق عش سنونو من الطين تطل من ثقبه مناقير صفراء كالبراعم... وفي الوسط ورقة كالونيا جافة وعلبة بيرة فارغة ونكهة لقاء قديم، وترجيع قبلات.. وأنفاس دافئة..

- إنزلوهم الى الجسر وعودوا أنتم، كلا عودوا بالركضة الاستعراضية.
ضربت هبات الريح الساخنة آذان الجنود ووجوههم، ومع صدمات الريح أنصت الجنود الراكضون الى طلقات النار... واحدة اثنتان، خمس عشر طلقات صماء خرساء مكنومة بالتمام، بلا صدى وبلا ترجيع. ومن الطبيعي ان تكون كذلك رأس الطفل الطرى بشعره الحليبي الوبري الخفيف كغرسات قمح هشة رضيعة تلحس رحيق الأرض العذب لم يصمد أمام الرصاصات الساخنة، انثقبت عشر جماجم رخوة فاندلعت أحشاؤها، دماء ودماغ وكسرات عظام مغموسة بسائل احمر، وخصلات شعر شفطتها النار، معسها الرصاص معسا، كبرت عيون الاطفال للحظة في محاجرها كزهرات اكتمل تفتحها.

انفلتت نبرات زاعقة مخيفة قصيرة ذات انين وترى كالمواء المعذب، وتوجعات عميقة مبحوحة ذابت للتو مصدومة. وحركات قاصرة من الاجسام القصيرة المدمجة.
غابت المناقير في عش السنونو، ووقعت مزقة لحم ودم على زهرة دوار الشمس فطارت الفراشات عنها...

تطلع الجنرال الملتحي الى بقع ومزق اللحم المدمى المتفجر، وهي تعمل في وضعها الجديد كنجمة كالشارات على كتف الجنرال، فبحلق باشمئزاز.
- أو لعله شبه لي!! نطق فانخضت لحيته بعنف.
- هه!! أطلق الجنرال طلقة حانقة في الهواء المحمل برائحة الدم والحليب، والدرادر الطرية تعض الالسنة الراكدة.

ظلت الريح تهب، وهي في طريقها الى كل الجهات، تحمل معها هذا الخليط من الدخان والبكاء الأخير والحليب المقتول المسفوك، الى صدور الأمهات والعذارى في بقاع الأرض. والمياه الآتية العابرة من هنا تصل الى البحر الكبير، الى قلب الارض، الأرض الأم...

قصة

المجانين

زكى درويش

* حاول جهده ان يبدو متماسكا امامهم لكنه اعترف بعد ذلك ان شجاعته تخلت عنه تماما وان تيارا باردا هب فى ظهره وهو يجتاز البوابة الحديدية الغربية المطلة على البحر، وقد نسى فى ذهوله ان يلقى آخر نظرة على البحر الذى هبطت عليه لأمر ما فى تلك الساعة سكينة غريبة مريبة. ولم يفطن الى شئ من الاجراءات ، فقد كانت اول مرة يصاب فيها بالجنون. قال فى نفسه محاولا ان يتشبث بآخر مابقى فى أعماق اعماقه من القوة.

- هنا بالضبط فى نهاية الجسر الحديدى المعلق تتجه الى اليمين فاذا انت مباشرة امام المشنقة.

وأضاف:

- كما انى لست أفضل منهم، هنا شنق الثلاثة الزير وحجازى وجمجوم.

لكن المحاولة فشلت تماما ، فما علاقتهم بما انا فيه الان؟ هم شهداء وانا مجرد مجنون! انسان انطلق خارج الكون والعرف.

يوم وقف امام الحاكم العسكرى- بسروالة القصير الكاكى وقميصه المهلهل كان يحس بشئ من الغرور، الحاكم العسكرى يفقد اعصابة تماما ، يروح ويجئ فى الغرفة مثل قط اقفلوا عليه القفص واستمرأ اللعبة وهو يشاهد الحاكم العسكرى بهيبته وجلاله ينفجر وجهه حمرة وعرقا ، وقرر فى اعماقه ان يمد اللعبة قدر المستطاع وتمنى ان تمتد الى الابد، لكن الحاكم العسكرى اوقف اللعب وهدأ ومسح بقايا الزبد عن طرفى فمه وقال:

- اضحك، لكن سنرى من الضاحك فى النهاية ليلة واحدة فى سجن المجانين فى عكا كافية فى مااعتقد. لاول وهلة أغرق فى الضحك، ولكنه احس بالخوف فعلا، هل يمكن ذلك؟ او يفعلها؟لا لايمكن أن يكون الامر بهذه البساطة. ولكنه كان، كانوا ينتظرون أول انفجار على ان يكون فى مكان عام أو فى مكتب رسمي. ولم يكن من الممكن ان يكون ملاكما محترفا.

وجد نفسه بينهم بلا مقدمات. لم يقولوا له انه ذاهبٌ الى هناك ولو فعلوا لكان استفاد شيئا

مما يعرفه عنهم. ولاستعد لهذا اللقاء غير المنتظر، اما الان فقد فات الاوان، العودة الى الوراء غير ممكنة، وفكرة التقدم الى الامام جنون، لكنه هذه المرة حقيقى تماما.

شاهدهم دفعة واحدة اذن! الواقف امام جمهور وهمى يلقى خطابا تاريخيا هاما، الواقف لايتحرك يحدق فى شيئ غير موجود ، المصغى لاصوات غير مسموعة، الجنرال يحمل العصا، الملك يحمل الصولجان ويضع على رأسه طنجرة المفروض انها تاج، العاشق يحضن شجرة، شريط سينمائى متوقف على مشهد ماأو هو فى طريقه الى التوقف. نابليون ، هتلر، موسولينى، انور السادات الملك حسين، وجوه متشابهة الى حد يبعث الجنون كيف يمكن ذلك، يخلق من الشبه اربعين؟ معقول فهمنا ذلك، اما ان يخلق فوق المائة فهذا هو الجنون بعينه.

كانوا يراقبونه من كوة خفية فى اليوم الاول قدموا التقرير المقتضب التالى:

- اصيب بالسكوت التام.

وفى اليوم التالى:

- يحدق فى شيئ مجهول

وفى اليوم الثالث:

- أخذ بالتحرك، لكن بذهول.

وفى اليوم الرابع:

- انه يحاول التحدث اليهم. لكنهم يفغرون افواهم ذاهلين.

وفى اليوم الخامس:

- انهم يلتفون حوله فى حلقات.

وفى اليوم السادس:

- انه يصرخ فيهم بكلام لا نفهمه ، وهم يحدقون به.

وفى اليوم السابع

- لقد فقد اعصابه وانهال عليهم ضربا. عند هذا صدر الامر التالى:

- اخرجوه من بينهم، لقد صار واحدا منهم، وقضية عودته اليهم هى مسألة وقت فقط، ان عاجلاً او آجلاً سيعود. فى صباح اليوم الثامن وهو بداية الاسبوع الجديد.. فتحوا الباب لكى يخروجوه، فوجدوه قد استعد تماما واعد حقيبته ووجدوا ان الآخرين قد اعدوا ايضا حقائبهم، وقد غسلوا وجوههم ورتبوا ملابسهم على قدر ما تسمح به الظروف

سألوهم:

- الى اين؟

فقالوا:

- لقد قررنا ان نتوقف عن الجنون!



نفض ابي يده من الوحل الذى علق بها ، ادنى راسه من راسى، وقال بصوت خفيض، كأنما لايريد ان يسمعه احد آخر غيرى فى العالم:

- لقد عثرت على كنز..

فتحت عينى بشكل اكثر من المعتاد وقلت له:

- أين؟

اهتزت الشعرات النافرة من حاجبيه بفرح واجاب:

- هناك فى الارض حيث اعزق.

كان ابى يقضى جل وقته فى تنظيف قطعة الارض الصغيرة العائدة لنا، يجلس الليالى الطوال يأخذ الحجارة الصغيرة ويضعها فى قفة- احضرها من اجل هذا الغرض، ثم يقذف بها بعيدا، كان يتحدث مع ضوء القمر، يبثه اشواقه عن الارض التى كانت ويحدثه عن الارض التى صارت. وفى الصباح يذهب الى العمل، ثم يعود فى ساعات مابعد الظهر ويأخذ فى عزق الارض وتنظيفها من جديد، وحينما يقبل الشتاء بشد همته اكثر ويقول ينبغى ان احفر الارض، من اجل زراعتها.

والان يأتى الى ابى بذلك الخبر السار، ويقول لى:

- الكنز مدفون فى الارض افقت من تفكيرى فى هذا الختيار المحبوب وقلت بتلقائية:

- ماذا ينبغى ان نفعل الان؟

قال بسرية

تنتظر حتى المساء ، ونذهب لنعالج الكنز فى الظلام، حتى لايرانا الجيران.

كان منطقة مقنعا ، ولايحتاج الى نقاش، لكنني حاولت ان اعاييه قليلا،قلت له:
- وماذا نفعل بالكنز؟
قال:
- اهذا سؤال يسأل؟
قلت:
- ولم لا ؟
قال:
- نشترى قطعة ارض اخرى ، ونبنى عليها بيتا جميلا.
قلت:
- اهذا كل مانفعله بالمال؟
قال بنفاد صبر:
- وهل هناك اهم من الارض والبيت؟

لم اعلق هذه المرة. انما شطحت مع ابى فى احلامه الوردية، اننى افهم منطقة منذ طرد وابناء العائلة من قريتهم، وهو لا يريد شيئا من الدنيا ،سوى ان يعود اليها ويتابع حياته بين اهله واحبائه، وحينما ابتدا الحلم يذوى رويدا حاول ان يمارسه بشكل آخر، فراح يكد ليل نهار من اجل تحقيق حلم آخر مواز لذلك المستحيل، أصبح همه الاول أن تكون لديه قطعة ارض اخرى غير تلك التى سبلت.

قلت له، محاولا ان استعجل الامور:
- ولماذا ننتظر المساء؟
قال وهو يميل برأسه، ويقربه من رأسى:
-مازلت صغيرا انت لاتعرف ان السر اذا تجاوز اثنين ذاع، وان امر الكنز اذا ما بلغ اسماع الحكومة تصادره.

الحكومة لاتهدأ ولاتدع احدا يهدأ. كان ابى يكره أمرين فى الدنيا : الفقر والحكومة. وحينما كنت أسأله عن سبب كرهه ذاك، كان يجيبنى كأنما هو يريد أن ينقل سراً، ينبغى أن ينقل إلى: أما الفقر فلأنه يذكرنى بأيام العز فى قريتنا ، وأما الحكومة فلأنها السبب فى مانحن عليه من فقر.

قلت لابى
- مارأيك فى كبابة شاى؟

لم يجب وفهمت انه موافق، كان يريد ان يدفئ جسده ويخفف من حدة الانتظار من ناحية ثانية.

وجلسنا كل منا ينظر نحو الآخر الان لاخوف من المستقبل ،لاقلق من مرض او وحدة، ابتداء من الان بامكاننا ان نشترى قطعة ارض اخرى غير قطعة ارضنا الصغيرة، بامكاننا ان نبنى بيتا اكبر ايضا ، بامكان ابى الذى تجاوز الستين ان يكف عن العمل، ان يعمل فى عمل آخر أسهل من

هذا الذى هد حيله وتكالب عليه مع الزمن فجعله يبدو اكبر من عمره بعشرة اعوام على الاقل. الآن بامكانه ان يمارس شخصيته على سجيتها بدون قيود او خوف.

قال ابى، بعد لحظة صمت:

- فرجت اخيرا

حاولت ان اماحكه، كما كنت افعل فى بعض الاحيان، ان اقول له، ومن ادراك؟ لكننى تراجعت فى اللحظة الاخيرة. ابتسمت ولم أقل شيئا. واخذت افكر لو كان مبادرت أن اماحكه به حقيقيا لكانت افكارى فارغة ولاتصمد امام أى نقاش. كنت دائما اعرف ان ابى سيعثر على ذلك الكنز، كنت اعرف انها مسألة وقت فقط. منذ حدثتنى تلك المرأة العجوز ، فى تلك السنوات البعيدة عن ذلك الحطاب الذى كان يخرج كل يوم الى الغابة ويضرب الاشجار: منذ قالت: ان امرأة، خرجت له من قلب الشجرة بعد سنوات وقالت له اما كفاك اقلاقا لراحتى خذ هذا الكنز ودعنى وشأنى، منذ ارتاح ذلك الحطاب بعد عذاب طويل، وانا واثق ان تلك المرأة ستخرج ذات يوم وستقول لابى. اما ان لك ان تريحنى وترتاح ،خذ هذا الكنز ودعنى وشأنى.

ابى قضى جل وقته يعمل فى هدم البيوت القديمة- فى حيفا- وفى نقل حجارها وترابها الى اماكن اخرى بعيدة، قالت امى- ذات يوم- انه ذهب الى حيفا، اول مااستقر بنا المقام فى الناصرة، ووجد عملا «بالفاعل» ولم يترك عمله رغم عمره الذى لم يعد يتحمل ذلك النوع من العمل ،بقى يعمل فيه، وحينما سالته ان يرحم نفسه اجابها من يرحم الاولاد ؟

فلم تتكلم.

..ابى قضى شطرا من عمره ، وهو ينقل الحجارة والتراب، كل الذين عملوا معه عثروا على كنوز، الاهو... ومازلت اذكر حينما عاد ذات ليلة الى البيت وبيده مجموعة من ادوات النحاس مما لا اذكره، فرحت امى ولم تنم الابعد أن جلت ولمعت كل الادوات. لكنه عاد فى اليوم التالى وطلب ادوات النحاس. لانها ليست له، انما هى لزميل له فى العمل عثر عليها وطلب منه ان يخبئها لديه حتى الغد. كانت هذه هى المرة الاولى التى نشعر انه اتى بشئ يذكر، عثر على كنز من نوع ما. ولم يكن الامر كذلك ما جعلنى اعتقد انه سيعثر على كنزه مهما طال الامد.

شربنا الشاى انا وابى واحسسنا بشئ من الدفء.. فنمنا قليلا؟.. وما ان افقنا حتى كان المساء قد حل، فحملنا معازقنا وذهبنا الى حيث كان ابى يعزق قبلئذ وبالفعل رايت هناك شيئا مستديرا ولكى أتاكد، سألته

- اين؟

- قال:

- هنا

واشار بيده، الى حيث الشئ المستدير ضربت بضعة ضربات مليئة بالحماس احسست اننى احدثت ثقبا فى المستدير ضربت مرة ومرة وفجأة تفجرت المياه... ادركت حينئذاك ان الكنز ماهو الا ماسورة مليئة بالماء. وفى البيت اخذت انا وابى نضحك ضحكا متواصلا حتى اليوم لا اعرف سببه.

قصة

حكاية الديك الفصيح

رياض بيدس

شفا عمرو

كل شيئ سكن في البيت،حتى الدوري طار مرعوبا وحلق في السماء. وتوقفت البنت الطويلة ذات الضفيرتين الطويلتين عن جلي الصحون والطناجر التي كانت تصدر طقطقة. ورفعت الجدة عنقها وهي تحمل كيس العدس بين يديها. ثم وقف الشابان في قفزة واحدة، كنمرين شرسين استعدا لكل شيئ.. وبالمقابل رشقت الجارة الشابين بنظرات لماحة وسريعة، اذ ان الباب كان مفتوحا على مصراعيه والشمس الساخنة كانت تلهب خشبه المسوس. قال الشاب الكبير لابيه القاعد على طراحة على الارض: «قل ثانية ماذا تريد»؟ عبث الوالد المجدور الوجه والاقرع بشعر لحيته النافرة كالمسامير وشقشق بعينيه الكليلتين الى ولديه الصغيرين- فهو مازال يعتبرهما صغيرين رغم انهما شبا وتجاوزا العشرين- وقال وهو يحاول ان يستدر عطفهما الذي تحول الى شراسة: «أقعدا.. هل قلت شيئا سيئا الى هذه الدرجة؟ فما كان من الاخ الكبير الا ان قال غاضبا: «اسمعك ترددها دائما..» ولعب الاب بحبات مسبحته البرتقالية اللون وتمتم قائلا: «ايش؟» وقال الكبير بضجر: «إنس ماكنت تردده.. عيب على زلمة في مثل سنك أن يحكي مثل هذا الكلام..» والتفت الاب اليه مثبتا انظاره في وجهه «ايش انسى؟ هذا حقي وليس حقك.. تريدني أن ابقى هكذا؟ لا أريد التدخل في شؤون أحد منكم... يكفي. اريد حقي وهذا هو..» كظم الولد غيظه متسائلا: «وماحقك ايها الاب الكبير؟» ازدرد الاب ريقه متضايقا وشعر أن العيون تحاصره في الزاوية التي يجلس فيها مغموما مثل قفة الهم، فقال متفجرا بغيظ لم يحاول اخفاءه: «باستطاعتك ان تحكي الاشياء بشكل الطف» انت من صلبي ولولاي ماكنت في هذه الحياة. انت كافر بنعمتي وانا ابوك. ما افهمه قد تفهمه فيما بعد او قد لاتفهمه..» قاطعه الابن محتدا: «بلاش فلسفات فاضية..» ثم انا ابنك وابن امي ايضا. هل تفهم؟!» ونتف العجوز شعرة بيضاء من لحيته وداعب مسبحته

بحركات عصبية، فتساقطت حباتها بتتال اريب مريب. قال الاب بعد ان اخفض راسه واسترخى: «ما رأيك أن تخرس؟ الحيوان يحترم من انجبه.. وانت تحكى معى كما لو كنت اصغر منك.. اخرس..» قال الابن: «لن اخرس» صاح الاب رافعا رأسه ومرتجفا: «تهددنى فى بيتى.. هذه آخرتها، اخرج! وسأفعل مايحلو لى» ضحك الابن: «وماهو الامر الذى يحلو لك؟» ضرب الاب المسبحة بالارض وفنجر عينيه قائلا بغضب جامح «بدى اتجوز.. ان قلت..» ولم يكد الاب يلفظ هذه الكلمات التى اشعلت نار ابنه، حتى قفز الابن عليه كازا على اسنانه ومستشرشا. حاول الاب ان يتقى هجمة الابن لكنه مااستطاع ان يدارى ذلك. وانهال الولد ضربا على ابيه وهو يقول بصوت صارخ وشبه مبحوح: «يدك تتجوز..ياجيفة..ياعظام الكلب..بدك تتجوز.. ياحيف الرجال عليك. فقعت امى وناوى تتجوز الآن: امى التى كانت تحميك ماتت. ترابها ماجف بعد وبدك تتجوز ياانذل الرجال» وانهالت الصفعات والضربات والركلات والبصقات والاهانات على جسم العجوز المنهك والمتعب. ومااستطاع احد ان يفصل بينهما سوى الجدة التى تقدمت من الولد وطلبت منه باستجداء وتوسل مرير ان يعفو عن ابيه الكبير. وبعد ان شعر الشاب انه قام بواجبه على خير وجه سحب نفسا عميقا وكف عن ضرب ابيه وقال بأنفاس متقطعة «يالئيم.. ياناكر الجميل.. ياوجه النحس.. ياعظام الكلب.. انظر الى شكلك فى المرآة.. تريد ان تتجوز ايها البشع.. من تقبل ان تنظر اليك، باستطاعتك أن تتجوز كلبة.. حتى الكلبة ستقرف منك.. نسيت أمى.. نسيت كل ماكانت تفعله لاجلك، نسيت كيف كانت تنظف لك وسخك وقرفك، نسيت كل شيئ، دائما تمنيت ان تموت لكى تتجوز واحدة أصغر، رائحتك منتنة كرائحة الخنزير فى عز الصيف، نسيت ايها الميت فى الحياة كل شيئ، انظر الى البيت، الى عفشه، الى ارضه، الى الفراش، الى ثيابك الا يذكرك كل ذلك بامى؟ بمن يذكرك كل هذا مم أنت مصنوع؟ ساقولها بصراحة: انت منتن. انها المرة الاولى التى أمد فيها يدى عليك. ساغسلهما جيدا. ولولاها لضربتك منذ زمان بعيد. لكنها ماتت وتركت عفنا تهب رائحته وتثير قرف الناس. امامك خياران ياعجوز النحس: اما ان تترك البيت او اتركه انا»؟ لملم العجوز السبعينى نفسه وقال حزينا: «لن ابقى فى بيت يضربنى فيه ابنى» وخرج. سار العجوز فى الحارات حاملا مسبحته ومتمتما بكلمات غير مفهومة. وبدا كبيرا وبائسا كطير منتوف الريش. كان الظمأ يلهب اطراف شفتيه والجوع ينهش معدته، فكر كثيرا كمن يحمل هم الدنيا كلها على كتفيه وقرر العودة الى حاكورة البيت وحاكورة البيت، الخلفية كبيرة ويستطيع أن يسرح ويمرح فيها كما يشاء وحتى يستطيع ان ينام فيها، وسيظل فى الوقت نفسه قريبا من أمه والبيت، فالبيت فى الداخل صار كريها وعيون الناس الشامتة به تكوى جسده المتعب، لذا دخل الدكان القريب واشترى شيئا يسد به رمقه وطلب شربة ماء وعاد الى الحاكورة تؤلمه اطرافه وصدره ووجهه قعد فى الحاكورة فى فئ شجرة واستند على جذعها وغفا، جاءت أمه العجوز بعد قليل وهى تقاوم فى مشيتها شبة الراقصة، اعوامها الطويلة وهزته بعطف وقالت: «ساعى.. ساعى.. قم ياساعى»، وافاق ساعى على نداء امه الذى ايقظ فيه شتى الاحاسيس اللذيذة والأليمة، خاصة حين ادرك ان انسانا فى هذه الدنيا الظالمة ما زال يهتم به. حرك رقبته بصعوبة وقال وهو يتثاءب «خير يمه ايش فى؟» مسحت بيدها على وجهه

الازرق المتورم وقالت «هل غسلت وجهك؟ فقال وهو يدارى الخجل الذى تملكه«لاحاجة يمه.. اعتنى انت بنفسك وانا ساعتنى بنفسى، لا تقلقى عودى الى البيت »قالت الام وهى تغالب دمعة «لا ياولدى لن أعود.. الى البيت بدونك، البيت بدونك لايسوى شيئا، انت أساسه، صحيح انك تعجلت لكن انت صاحب البيت، انت من يأمر وينهى اترجاك يابنى واحلفك بأعز الناس اليك ان تقوم معى وتدخل. البيت موحش وبارد بدونك.. تعال يا ابنى قم الحقنى قال ساخرا«اعز الناس الى ضربونى يمه».. وطلق البارود عندما يطلع لايرجع.. كل شئ فى يؤلمنى .. تفو على احسن ولد.. يضربنى بعد هذا العمر الطويل». وصمتا الى ان اردف قائلا: «يمه ارجعى للبيت لن ادعس على عتبة هذا البيت بعد، حتى لواعتذر لى ذلك البندوق السافل، ارجعى يمه ولاتزيدى وجعا على اوجاعى ما فى يكفينى وزيادة». وهكذا رجعت الجدة بخطواتها الثقيلة وهى مكسورة الخاطر وحزينة وكتم الاب غيظه وكابر وظل فى العراء الى ان غشى ستار الليل الثخين الكائنات فجمع نفسه على نفسه وزحف الى قن الدجاج ونام بين الدجاجات التى تطايرت وابتعدت مذعورة ومجفلة من هذا الضيف الكبير الذى عكر عليها صفو نومها..

كرت الايام سريعة ومااستطاع احد ان يقنع الاب بضرورة عودته الى البيت. واعتذر الابن عما بدر منه وترجاه اولاده المتزوجون ان يأتى ويبقى عندهم فى صدر بيتهم ،وامه بكت دموعا مثل الربوع، وحكى معه اهل الحارة ولاطفوه، لكنه ما الان ولااستكان كان يقول بلهجة واثقة: «الجرح العميق لايندمل مهما حاول البنى أدم».

وفى النهار فى ساعات الظهر تكون الشمس حامية وكاوية، لجأ الى ظلال الاشجار وأكل ماتسير له اكله رافضا باصرار الطعام الذى كانت امه تحضره له، وفى الليل كان يلجأ الى القن الذى قاوم براغيثه وبقه فى البداية لكنه الف ذلك فيما بعد.. اما الامر الذى يثير العجب والأسئلة والدهشة فهو موت دجاجات ام ساعى واحدة تلو الاخرى دون ان يعرف احد سر ذلك. واعتاد اهل الحارة على ذلك، كل يوم يتصبحون بدجاجة ميتة منتوفة الريش ومرمية فى الطريق. وايقن الناس ان السر وراء موت الدجاجات يعرفه ساعى فقط، فالكلاب قد تقتل الدجاج، لكنها لاتنتف ريشها. وحين سألت الجدة الأب عن الدجاج الميت هز رأسه ولم يعلق بشئ.

ومع الايام اخذت امه تحاول كسب وده وسؤاله عما يفكر به. لكنه لم يتكلم عن شيئ وترجاها ان تحل عنه وتكف عن ازعاجه باسئلتها التى تضايقه، لكنها قالت له بصراحة ان الناس زبلتهم بالحكى ،فما ضرورة كل ذلك وهو الانسان الطبيعى وحاولت ان تهون عليه قائلة ان الابناء يخطئون بحق ابائهم والعكس صحيح ايضا، وماوجدت حرجا فى ان تعدد له اسماء الاشخاص والاولاد الذين وقع لهم ماوقع له، لكنه ركب رأسه أكثر واكثر وقال لها ان الشهور الاخيرة التى قضاها بين الدجاج هى اشرف واحسن من العيش مع مائة ولد عاق او سافل. واضاف انه يتعلم الكثير من الدجاج. وهكذا ناولته امه تأمينه الشهرى الذى كان يحتفظ به لسبب لايدريه احد وعلقت مبتسمة بحزن بعد ان اجالت نظراتها المتفحصة فى اطراف القن «هل ظل عندنا دجاج؟ كلها تموت، سنذبح الديك فى القريب» وبالفعل برت الجدة بوعدها وذبحت الديك. وحين عرف اولاد الحارة ان الديك ذبح ولم يبق دجاج اطلقوا على ساعى لقب «الديك الفصيح»، وتحول الديك

الفصيح الذى انتقل اسمه الجديد على كل شفة ولسان الى موضوع تندر وتنكيت ومما زاد الطين بلة هو أن الديك الفصيح فاجأ الناس حين كشف عن ريش الدجاج الميت الذى كان خبأة فى كيس خيش. فنعف الريش امامه فرحا ولف شريطا حول رأسه زينه بريش ذى الوان مختلفة وغطى يديه ورجليه بالريش وحاول الطيران والقفز على غصون الاشجار الواطئة بهمة ثقيلة محاولا تقليد الطيور الميتة فى مشيتها ومفوقئا مثل الدجاجة التى تقوم بعد ان تبيض ونابحا كالكلاب المذعورة وانتشر خبر الديك الفصيح «الدجاجى» بسرعة وصار كل من يمر بجانب حاكورة البيت يطلب من الديك الفصيح شيئا ما أو يرمى عليه قشرة او حجرا صغيرا. كان الديك الفصيح يتراجع الى الوراء خائفا ومرتبكا ثم يبتسم ابتسامة بلهاء وماكرة ويتأمل الشخص الذى يقف قبالته ويتظاهر بالخجل ويطاطئ رأسة يتذكر شيئا ويحاول ان لا تفضحة نظراته بشئ ماثم يرفع رأسه فجأةجاهدا فى اخفاء نظراته الاولى، مستبدلا اياها بنظرات عدائية واضحة ويهجم ناحية الشخص نابحا او مزمجرا او مقوقئا او مصفرا تصفيرة طويلة هى مزيج من النباح والزمجرة والقوقأة.

وذات يوم، بعد ان اعتاد الناس على كل مايقوم به الديك، الفصيح- الذى رغب ان ينبت له جناحا ريش- وعلى حياته الخاصة التى اكدت لهم يوما فيوما جنونه المطبق اختفى الديك الفصيح، وما عرف عنه فى الحارات وفى الجبال شئ وأذاعوا الخبر بين الناس، وبكت الجدة قهرا وغما وتعاركت مع حفيدها الذى كان السبب فى المشكلة وماتركوا وسيلة الا وحاولوا بواسطتها العثور على أثر يرشدهم الى مكانه، بيد أن كل ذلك ماعاد بالفائدة، ولم يستطيعوا ان يكشفوا اثرا له وصار الديك الفصيح الذى ترك ريشه وملابسه وراءه، فى عداد خبر كان.

وبعد شهر ونصف على غيابه، حين كان البيت غارقا فى الصمت، والجدة تنشر الغسيل، توقفت سيارة أجرة بجانب البيت استغرقت الجدة ذلك وخرج الولدان وبالهول ما رأيا. كان الاب العجوز يسير محدودب الظهر ومرتديا ثيابا جديدة والى جانبه تسير امرأة كبيرة تحتفظ بلياقة معينة. التفت الاب اليهم متعبا كمن هدّه الكبر وقال : «جئت اعرفكم الى زوجتى خيرية ».

قصة

شمس جديدة

اسمهان خلايلة

مجد الكروم

فتح الدفتر وكتاب «القراءة الحديثة» وامسك بقلم الرصاص ووضع «المحاية» جانبا قريبا منه وانبطح على بطنه ارضا واخذ يكتب.

خط حرف الدال فشعر أن الطرف الاول معادل طوله الخط الثاني من الحرف انها تشبه الباء، لا.. يجب اطالة الطرف الاول.. نظر قليلا وقد عوج رقبته نحو اليسار موجها نظراته الى اليمين، الى اول السطر.. امسك «بالمحاية» ومسح الحرف.. كتب ثانية «دال»، ثم كتب حرف الألف.. مثل العصا.. ليس صعبا كتابة الالف.. والآن حان دور «الراء»، حرف الراء كما تقول المعلمة نبيلة يجب ان يبدأ من اعلى السطر قليلا ثم تجلسها على السطر، هي الاخت الكبيرة للدال، لم تقل المعلمة نبيلة هذا لكنه اعتقادي الشخصي.. وانتهت الراء... ها هي تتربع بعظمة على السطر وتجر وراءها الالف والدال، كلا.. لا.. لاتزعلي ايتها الدال، انت التي تسيرين الركب امامك ثم تسيرين وراءهم.. وكبرت كلمة الدار.. تكونت من ثلاثة احرف... تخيل دارا كبيرة واسعة.. حولها ساحة رحبة ولها بوابة عالية مثل دار محمود، فيها صالو (تعود ان يقولها بدل صالون) والحمام به مرآة كبيرة، وقفنا انا ومحمود امامها مرة نعبس واخرى نفتح افواهنا على اتساعها ننظر الى اللسان والاسنان جيدا.. ويقلد محمود صوت معلمتنا الرفيع نوعاً ما... ولا اعرف لماذا تذكرني حين تتحدث بانسان علقت في حلقة لقمة اكل ويتكلم وهو يغص بالطعام، واعتقد انه عليها ان تشرب قليلا من الماء حتى يتحسن صوتها... ولمحمود قدرة على تقليد صوتها وحركاتها وهي تكتب على اللوح... لو انه يلبس فستانا.. لكن لا داعي.. فانا اعتقد انها لو تلبس بنطلونا لكان افضل.. فالمعلمة رشيقة ترتدي بنطلونا... ولا يتمكن الاولاد من رؤية سروالها أو فخذيها العاريين وهي تفتش عن الوظيفة البيتية وتتكئ على الطاولة المنخفضة

بالنسبة لطولها..ولا تنتبه.. واكثرنا براعة فى رؤية المزيد هو سمير.. لانه يخفض راسه وعينيه بخفة وسرعة دو ن ان تلاحظه المعلمة، حتى انه مستعد ان يأكل معظم زوادته فى الصف دون ان تلاحظه المعلمة...

الآن كلمه دور... ثم شمس....

- امى...

- نعم..

-اين تذهب الشمس فى الليل؟

-تذهب لتستحم فى البحر الكبير.. فى الجهة الغربية لتستريح من مشوارها..

-اخبرتنا المعلمة ان الشمس تشرق من الشرق وتغرب من جهة الغرب.

-ها انت تعرف، لماذا تثرثر؟

-والقمر لماذا لم يأت بعد؟

-ما زال نائماً وراء الجبل الكبير..

-لايوجد له بيت؟

-كلا..

-بيت دار محمود ابن صفى كبير جدا..

-واحنا شو بهمنا؟

-انظرى يا امى... جاء القمر.. يشبه رغيف الخبز المستدير..

-يسمى بدرا.. ماذا؟

-بد.. را...

واذا كان مثل حز البطيخ فماذا يسمى؟

-هلالاً..

وردد وراءه: هلالا..

-هل يعرف اننا ننظر اليه؟

-طبعا فهو ينظر الى جميع الناس ويأتى لينير لهم الطرقات.. ويبحث عن الشوارع المظلمة فيضيئها..

-من يقول له هذا؟

-ربنا سبحانه وتعالى

-لقد احتجب القمر وراء الغيمة يا امى..

-سيخرج الآن.. لا احب الغيمة لانها تحجب القمر..

-الغيمة جيدة لانها تعطينا المطر.. والمطر يروى الزرع والناس.. وأين تذهب هذه المياه الكثيرة؟

-الى البحر ليسبح الناس ويعيش السمك فى البحر..

-انت لا تأخذيننى الى البحر..

-متى ستنتهى من كتابة وظائفك؟ هيا انته، وسآخذك حين يأتى الصيف..اى ثرثار انت..
غمغمت جميلة وهى تدخل المطبخ..
-دائما تقولون لى اكتب.. دائما يجب ان انام.. دائما تدعى امى انى صغير، انها تضايقنى بهذا الكلام، انا فى الصف الاول، ولدى كتاب الحساب وكتاب القراءة وشنطة كبيرة..
وأرجح بلال قدميه بعصبية ثم اقفل الحقيبة بحركة احتجاج بدت واضحة لجميلة التى راقبته بصمت وهدوء.
-الن تنام يا بلال؟
-سانام بشرط.
-ما هو؟
-ان تاخذينى لزيارة ابى هذه المرة..
-ساخذك.. اعدك بذلك..
-وستخبريننى لماذا هو فى السجن..
-لانه متهم بانه..
-بانه ماذا؟
-اسالهم
-اسأل من؟
-السجانين
-اين هم
-يراقبون والدك
-لماذا؟
-لئلا يهرب
-هل يخافون اذا هرب
يبدو انه لم ينتظر منها جواباً على سؤاله، فهمت: ابى يخيفهم! وابتسم...
وهى عادت لتخابطة متمتمة، تخاطب نفسها وهو يستلقى على سريره:
اه يا ولدى.. كبرت كثيرا.. .. كبرت يا حبيبى.
صمتت جميلة وهى تضع الغطاء على الطفل.. ست سنوات.. انقضت وصبرى بدأ يزهر.. ماذا سيزهر؟ سيغدو ثمرا اجنية باذن الله.. مازالت هنالك سبع سنوات اخر... اتخيلك يا بلال يافعا.. لديك امرأة واولاد كثيرون.. سنذهب غدا.. والمشوار كاف لنتقيأ أمعاءنا وما بها..
مسكين ياعلى.. يريد ان يتألم اكثر.. يريد ان يرى ابنه من الثقوب الحديدية الصغيرة ليمد له اصبعه وتكون التحية.. يبكى دون دموع ودون ان يدعنى ان الاحظ ذلك فتنهمر دموعه فى داخله.. وينزف من الداخل.. نزيف الصامد المنتظر المتحرق شوقاً الى النور.. شوق النسر الى الفضاء والسماء الرحبة. وسيهمس همس الملتاع بالسلام، وحين تنتهى الزيارة القصيرة جدا جدا... بصوت جندى خشن سيقفز قلبه من بين ضلوعه ليودع طفله.. ها هو بلال قد نام.. حدثت نفسها

بصوت مرتفع.. ماذا سأرتدى غدا؟ سأرتدى الفستان الكحلى المطرز على صدره تطريزاً احمر اللون.. لان على اخبرنى ان الفستان «لايق على كثير».. وسامسح على شعرى بقليل من الزيت ليبدو لامعا مصففا على جبينى.. وسأرتدى على رأسى المنديل الابيض. تفحصت حاجبيها امام المرآة.. غليظان كثان.. لا يمتد اليهما الملقط الا فى موعد كل زيارة.. مرة فى الشهر... وتبقى ذكرى كل زيارة فى هذا القلب الذى يكاد ينفطر انتظارا وحباً..

يا على..

انى اشتاق الى البكاء على صدرك.. هذا الصدر الرحب، واتوق لمعانقتك وتقبيل وجهك..

وجهك الذى كرمه الله حتى يوم القيامة.. لعلها قريبة.. بل انى واثقة من ذلك.. قيامة قرننا العشرين، حين تنتهى الشمس من الاستحمام فتخرج لتنشر الضوء.. وسيمتلىء الكون بنورها الزاهى المجدد.. وتمتلىء الدنيا بريقا ونورا......



قصة

الملثمون

جمال بنورة

عندما بدأت دورة الكأس داخل الكنيسة كانت هناك دورية من الجيش تدور حول الكنيسة مراقبة تحرك الشبان والفتيات الذين كانوا يجتمعون فى باحتها وينتظرون بفارغ الصبر انتهاء القداس، حيث موعد بدء المظاهرة التى ستنطلق من الكنيسة.

وأخذت انظار المصلين تسير مع الكاهن وجوقته، وهو يحمل الكأس المقدس ويطوف بارجاء الكنيسة، وفيما كانت النساء ينزلن الى الارض راكعات متمسحات بالثياب الكهنوتية، راسمات الصليب على وجوههن. ارتفعت ضجة خافتة فى الصفوف الخلفية عندما دلف الى الكنيسة عدد من الشبان والفتيات تواريا عن اعين الدورية التى ماتكاد تغيب حتى تظهر من جديد.. وللتمويه عليها حتى لا تكتشف الاستعدادات للانطلاق فى المظاهرة، وتطويقها قبل بدئها.

رجف قلبى خوفا على الشباب، وتوجست خيفة من مداهمة الجنود للكنيسة ولكننى استبعدت ان يفعلوا ذلك على اى حال.. فالمظاهرة لم تبدأ بعد.. وبدأت اشعر بالخشية على هؤلاء الشباب.. واستعجلت الخروج لارى ماذا يحدث فى الخارج.

وقف الكاهن امام المذبح وتوجه بأدعيته الى الله طالبا ان يسود العدل والسلام، وينتصر الحق.. ويطلب الرحمةللشهداء والحرية للاسرى وسجناء الانتفاضة (وليذكرهم الرب الاله فى ملكوته السماوى كل حين.. امين).

أوشكت الصلاة على الانتهاء وتوجه بعض المصلين الى مدخل الهيكل لتناول القربان المقدس، وفيما بدأت جموع المصلين بمغادرة الكنيسة، انطلقت فى الخارج الهتافات والاناشيد الوطنية. كانت فتيات فى عمر الورد قد تجمعن فى باحة الكنيسة واخذن ينشدن وحلقتهن تتسع شيئا فشيئا والنساء الخارجات من الكنيسة ينضممن الى حلقة الفتيات ،فيما وقف البعض من الرجال والنساء موقف المتفرج لايحرك ساكنا واخذ البعض يهرول مسرعا لينجو بنفسه قبل قدوم الجيش.. والفتيات يستعددن لبدء المسيرة بعد انضمام اكبر عدد من المصلين.

وفجأة برز الملثمون (لااحد يستطيع ان يقول لك من اين جاؤوا) وكأنهم خرجوا من باطن الارض التى احبوها..

وارتفع العلم الفلسطينى يحمله احد الملثمين وبدأ يخفق فوق رؤوس الفتيات اللاتى احاط بهن الملثمون كالسوار على معصم اليد. وانتشت الفتيات بحب الوطن، وتحلق الشباب حولهن وعلت اصواتهن بالهتاف:

بالروح بالدم نفديك ياشهيد

بالروح بالدم نفديك ياوطن

وامتدت ايد عديده من الفتيات والنساء الى حامل العلم يردن المشاركة فى حمله.

وعندما بدأت مسيرة الشباب والفتيات أخذت بعض النساء فى التراجع، وقد بدا عليهن التردد فى المشاركة فى المسيرة فصاحت بهن امرأة متوسطة العمر..

- لاتتركوا الشباب وحدهم.. سيروا امامهم لكى نحميهم

والتفتت بعض النساء الخائفات اليها، ولم يعرنها اهتماما ما. وصرخت بهن ثانية:

- خايفات على ارواحكن.. احنا ارواحنا اعز من ارواح الشباب.؟

وعادت بعض النساء المترددات فى خجل الى صفوف المسيرة وأخذن يرددن من وراء الفتيات الاناشيد والهتافات واختفت سيارات الجيش امام هذا الجمهور الحاشد.

كنت لاازال اقف مترددا وانا اتمنى فى نفسى لو اعود شابا مثل هؤلاء، لاستطيع ان اشاركهم فيما يفعلونه.. وكنت قد بدأت امشى مع بعض الرجال على مبعدة من المسيرة.. دون أن يكون فى نيتنا ان نشارك فى المسيرة.. والتفت الينا شاب ملثم قائلا لتشجيعنا:

- وانتم ايضا. الا تنضمون الينا؟ وكأنما وجه الينا اهانة..

وقال رجل لجاره هامسا:

- اصبح ابناؤنا هم الذين يقودوننا..

اسر اليه الآخر قائلا:- هم الذين سيحققون لنا النصر.. سوف ترى..

- ونحن مادورنا فيما يجرى؟؟

- لى ابن بين هؤلاء الملثمين لم استطع منعه من المشاركة لذلك قلبى لايطاوعنى على تركه وحده..!

ثم استدرك - اننى انظر الى الشباب لكى اتعرف عليه ولكننى لا استطيع أن اميز بينهم لذلك فانا اعتبر اى ملثم هو ابنى..

ابتسمت فى سرى وانا اسمعهم يقولون ذلك.. فقد كنت على يقين من صحة مايقولونه، منذ ابتدأت الانتفاضة، وانا احس احساسا غامضا بان ماستحققه هذه الانتفاضة قد عجزت الانظمة العربية عن تحقيقه حتى الآن..

واخذت افكر فعلا ..اليس لنا دور فيما يجرى .. الانستطيع عمل شيئ..؟! لماذا لاننضم اليهم..؟! اليسوا على حق..!!

الا نؤيدهم فيما يفعلونه؟ واذا لم يفعلوا هم.. فمن الذى سيفعل؟ كان الواجب ان نسير نحن

امامهم.. هل الخوف يمنعنا من ذلك؟ ام ان الزمن اناخ علينا بثقله واصبحنا نشعر بالعجز فلانستطيع ان نرفض الواقع الذى نعيشه او نقول لا..للاحتلال؟؟ بلى.. مازلنا نستطيع لقد اعاد الينا هؤلاء الشباب حماسنا القديم.. وبدأت تعاودنى ذكريات المظاهرات والمسيرات التى شاركت بها فى فترة شبابى. انه شعور ممتع ، وليس بالمستطاع استعادته بغير ان اسير مع المتظاهرين... ولكننى فى تلك الايام كنت اقل خوفا مما انا عليه الآن.. لماذا؟؟ وهل بقى ما اخاف عليه؟؟... ان هؤلاء الشباب على استعداد ان يضحوا باعمارهم قبل ان يتفتحوا على الحياة.. ولا اعتقد انهم يخافون مثلى...! ولكن ألم اكن مثلهم فى تلك السن؟ هل يهبنا الله الشجاعة فى سنى الشباب، ثم يستعيدها عندما نقبل على الشيخوخة..؟ الايجب ان يكون الامر على عكس ذلك؟

وجدت نفسى أسير كالمنوم.. كمن وقع فى إسر، لايستطيع منه فكاكا.. وكأن شيئا اسرنى الى هذه الجموع.. او كأننى اخشى عليها من ان اتركها .. وقد شارك فى المسيرة عدد كبير من كبار السن، لابد انهم كانوا يفكرون مثلما كنت افكر وقد خجلوا من انفسهم أن يتركوا المسيرة للشباب فقط.

كانت الهتافات تشق عنان السماء، والصحفيون يتقدمون المظاهرة ويلتقطون الصور، والملثمون يحيطون بالمسيرة من كل جانب لحمايتها.. ويتسربون الى مداخل الازقة والشوارع الفرعية فيسدون الطرق ويضعون الحجارة الضخمة والبراميل، وعربات القمامة، لاعاقة حركة الجيش عندما يقتحم لمظاهرة.

وانطلقت الجموع تنشد.

بلادى بلادى لك حبى وفؤادى

بدأ النشيد بصوت رتيب فى البداية ثم تفجرت الحناجر بصوت مدو:

فلسطين ياارض الجدود اليك لابد ان نعود

وأزت طلقات رصاص فى الجو.. وصك صوتها اذنى لا ادرى من اين جاءت وتخيلت كان الجنود فى وسط المظاهرة فأخذت بالتلفت حولى كأن رصاصة اخترقت عظامى. وسرت فى مفاصلى فأوقف ساقى عن المسير.. ولكن لا.. لم يصبنى شئ.. انه الخوف الذى يصور لى ذلك

لا بأس.. تغلبت على خوفى.. المظاهرة لازالت مستمرة ونشيد بلادى لايزال مستمرا.. بضع رصاصات اطلقت فى الهواء للارهاب والتخويف.. ولكن المسيرة لم تتوقف.. والجنود ما يزالون بعيدين عنا.. والاناشيد مازالت تنطلق مدوية..

وصلت المظاهرة الى مبنى البلدية.. الصدام المباشر مع الجنود سيبدأ بعد قليل.. فهم يستحكمون عند مدخل البلدة غير بعيد عن دار البلدية.

اشعلت النيران فى الاطارات واقيمت المتاريس لتكون حاجزا بين الجيشين المقتتلين، احدهما مسلح بالنبادق والهروات والقنابل المسيلة للدموع والآخر مسلح بالحجارة والمقاليع.. والفيتات متحصنات عند مبنى البلدية وراء المتراس الذى وضعه الملثمون وعندما كان الجنود يقتربون من الشباب، كن يصرخن بالهتاف الوطنى.

ويتحمس الملثمون ويتقدمون من جديد لصد الجنود بالحجارة والمقاليع..وقد شارك بعض

الفيتات والنساء في المعركة فكن يناولن الحجارة للشباب او يقمن برشقها بانفسهن. وانطلقت قنابل الغاز نحو المتظاهرين. فكانوا يسرعون اليها فيضعونها في سطل ماء او يردونها إلى مصدرها.. واخرجت الفتيات رؤوس البصل التي يحملنها احتياطاً لتخفيف تأثير الغاز..

واتخذ الصحفيون موقعا مرتفعا امام مخفر الشرطة- الذي كان مهجورا بعد تحطيمه في المظاهرة السابقة- لالتقاط الصور، وأقترب بعض الجنود من احدى الصحفيات محاولين انتزاع الكاميرا منها وصفعها احدهم على وجهها وحاول ان يجرها من شعرها وهي تقاومة بيديها لتمنعة من انتزاع الكاميرا فهرع اليه الملثمون وبعض النساء، وأخذوا يقاومون الجنود الى ان تمكنوا من تخليص الفتاة الاجنبية من قبضة ايديهم.. وتراجعوا الى مواقعهم، وهي معهم.. وتراجع الجنود تحت ضربات الحجارة الى مواقعهم الاولى، وقد انزلوا الخوذات البلاستيكية على وجوههم لتحميهم من الحجارة.

وبدأ اطلاق الرصاص المطاطي.. فاصيب عدد من المتظاهرين من الشبان والنساء.. وبدأوا بالتراجع.. كانت معركة غير متكافئة، وتراجع جيش الحجارة امام جيش البنادق.. وابتدات الملاحقة والمطاردة. اختبأ البعض في البيوت المجاورة وهرب البعض الى الازقة والطرق الضيقة المؤدية الى الوديان حيث أشجار الزيتون التي يختفون تحت اغصانها.

وانهزمت انا الى بيتي.. سرت بهدوء، ولكن بخطى سريعة بعض الشيء مر عني الجنود دون ان يتعرضوا لي فربما لم يخطر ببالهم ان مثلي يمكن ان يكون قد شارك في المظاهرة..

وصلت البيت بشيء من التعب والارهاق.. دون ان ابذل مجهودا يستدعي ذلك.. وبدأت سيارات الجيش تطوق البلدة من جميع الجهات، والجنود يطاردون الشباب في كل مكان.

وقفت وراء النافذة المطلة على الشارع أرقب مايجري وكان الجنود يطاردون الشباب.. ومن أستطاع منهم ان يختفي عن وجوههم كان يلجأ الى اقرب بيت ليختبيء فيه فيجده مفتوحا لاستقباله، وبعضهم استمر في هربه بعيدا الى الوادي وبدأوا يصعدون الجبل المقابل ويختفون بين الاشجار.

في الشارع المقابل.. كانت سيارتا جيش كبيرتان تسيران ببطء يتلفتون حولهم بحثا عن الشباب الهاربين.

وفي وسط الحارة غير بعيد عن بيتنا توقفنا وهبط منهما الجنود وهم يتصايحون، ويطلقون صرخات مثل صرخات الحرب. وصوت اللاسكلي الذي يحملونه معهم يجعجع، بأعلى صوت.

انتشر الجنود في الحارة وطوقوا المنازل وبدأوا حملة التفتيش وكان بعض الجيران يقفون امام بيوتهم يراقبون ما يجري فيدأوا يصيحون بهم: - أدخل بيتك..

ودخلوا بعض البيوت التي يشكون بوجود الملثمين فيها..

تلكا معظم الجيران في الدخول الى بيوتهم وبعضهم كان يدخل ثم يخرج من جديد بعد ابتعاد الجنود عنهم.. وبعضهم اعتلى أسطحة المنازل ومن هناك كانت النساء تعطي الاشارات للشباب عن تحركات الجنود وتشير لهم اين يمكنهم ان يختبئوا..

وكانت امرأة تقف على سطح منزل مقابل تشير الى الشباب الذين يتراكضون في الحواكير بين

الدور والاشجار لكي يختبئوا من وجوه الجنود.. ونظرت الى بيتنا وهى تشير الى وجود شاب فى الحاكورة الخلفية لبيتنا انتقلت زوجتى الى النافذة الغربية رأت الشاب يقف مترددا فى الحاكورة كأنما يخجل او يتهيب من دخول المنزل.. وكان الجنود قد صعدوا من الطريق الشرقى ليدوروا حول البيت، فاسرعت زوجتى تشير الى الشاب ان يدخل البيت من الباب الخلفى فى اللحظة التى مر فيها الجنود على مقربة منه.

أصبح الشاب الملثم داخل البيت واستمر الجنود فى طريقهم غربا الى الحواكير.. وقد استطاعوا ان يصيدوا شابا قبل تمكنه من دخول احد البيوت او الفرار من وجوههم، وكانوا قد اطلقوا عليه بضع رصاصات مما اضطره للتوقف خوفا ان يصرعوه برصاصهم.. رفعوا بلوزته فوق رأسه، وانهالوا عليه ضربا بالهراوات واخذوا يجرونه الى ان أوصلوه الى احدى السيارات، عند ذلك خرجت النساء صارخات على الجنود ان يتركواالشاب.. وعندما اقترين من الجنود اخذ هؤلاء يصوبون بنادقهم نحوهن مهددين.. صرخت زوجتى بالجندى الذى كان لايزال يضرب الشاب:

-يقطع ايديك... اترك الشاب.

نظر اليها متحديا والشرر يتطاير من عينيه.. قرب الشاب من السيارة، عاونه جندى آخر وضعوا يده على حديد السيارة من الباب الخلفى. وامسكها جندى آخر.. ثم نظر الى زوجتى قائلا: هذا هو :. شوفى

وانهال بضربة قوية على معصم يده بالهراوة، صرخ الشاب من الالم وتدلت يده مكسورة.. ثم دفعوه داخل السيارة.. وجلس جندى فوقه.. ونزلت زوجتى بسرعة لتلحق بهم.. كانت نساء الحارة. وقد جاشت فى نفوسهن مشاعر التحدى والغضب قد هجمن على السيارة التى انطلقت مسرعة بالشاب قبل ان يصلن اليها،

وقفت فى اللحظة الاخيرة عند النافذة لارى مايجرى.. وسأل الشاب- ماذا فعلوا!؟

- أخذوه..

وقد علمنا فيما بعد ان النساء تصدين لسيارة الجيش فى وسط البلد وانقذن الشاب من براثن الجنود، ولكن بعد ان كسروه، ثم نقل الى مستشفى الحسين فى بيت جالا للعلاج. وقد اخبرنى الشاب الذى التجأ الينا انهم كانوا ثلاثة ذهب كل واحد منهم فى اتجاه، بهدف تشتيت القوة العسكرية التى تطاردهم، ولابد ان الذى أمسكوه واحد منهم..

عدت الى الشاب الذى كان لايزال يقف فى وسط الحجرة كالمذهول وقد أزاح الحطة عن رأسه، فطالعنى وجهه الذى يحمل سمات الطفولة والبراءة والوسامة، فلم يكن يتجاوز السادسة عشرة. نظرت اليه بتمعن كأنما احاول التعرف عليه.. وخفق قلبى له بحب وخوف.. وقلت فى نفسى: «هذا الشاب مثل ابنى على ان أحميه بأى ثمن.

قال الشاب بخوف، وهو لايزال يقف فى وسط الحجرة:

- سأذهب الان.. قبل ان يعودوا.. قلت له: -لاتزال هناك سيارة عسكرية فى الشارع والجنود يفتشون الحارة.

-لذلك من الافضل ان اهرب فربما يدخلون الى هنا..

قلت:- لاتخف .. انتظر قليلا...! نزلت الدرج، وقلت فى نفسى لن افتحه حتى لو كسره الجنود بالقوة.. على ان انقذ الشاب من التكسير.. رجعت الى الشاب اخبرته بما فعلت ثم قدته الى الباب الخلفى وأريته الطريق الذى يستطيع ان يسكله ليهرب من الجنود فيما دخلوا البيت بالقوة.. ثم طلبت منه ان يجلس ليستريح قليلا. قال بخجل:

- سأغسل وجهى ويدى اذا سمحتم لى حتى ازيل آثار اشتراكى فى المظاهرة

ثم اعطانى حطته لاخبئها له. سرت الى النافذة بينما كان الشاب يغسل وجهه كانت زوجتى لاتزال تقف فى الخارج تصرخ على الجنود مع نساء الحارة.

رجع الشاب الينا بعد ان غسل وجهه ثم نظر الينا بخجل وقال:

- لم يبق جنود فى الحارة.. اسمحوا لى.. سأذهب الان..

قلت معترضاً:

- لا...ابق هنا.. لا داعى لذهابك الان... انتظر حتى نتأكد أنه لم يبق جنود فى البلد..

ونظرت الى الشاب متفحصا .. وانا أتساءل فى نفسى: «ترى من يكون هذا الشاب؟» وحسدت الام التى انجبته.. وقلت له من خوفى عليه:

سأوصلك بسيارتى.. لأطمئن الى وصولك البيت سالما..

لابد ان الشاب احس بطول المدة التى مكثها عندنا، وقد غمره الخجل بسبب ذلك. ونهض مستعدا للذهاب وهو يقول:

- لاداعى لذلك.. لان بيتنا ليس بعيدا.

قالت زوجتى وهى تنظر الى الشاب بعينين محبتين شعرت كما لو انها تود لو تخفى الشاب فى صدرها كى لايراه الجنود. قالت بخوف:

- لاتدعه يذهب..! وكأن امه اصدرت له امرا بذلك وقال متململا

- لابد ان اهلى قلقون على الان..!

قالت زوجتى:

- لاضرر من قلقهم عليك.. ولكن وقوعك فى ايدى الجنود هو الذى يسبب الاهلك قلقا اكبر.

وكأنما اقتنع بذلك، فجلس صامتا لبعض الوقت.. ثم قلت له وقد لاحظت عليه الضيق:

- بعد قليل سآخذك بسيارتى واوصلك اينما تريد.

نظر الى الشاب نظرة مستفسرة، وكأنه شعر اننى لااعرفه فقال:

- انت لاتعرفنى....؟!

قلت- ليس لى حق ان أسأل.. قال فى براءة وكأنه احس برغبة فى ان يعرفنى بنفسه نتيجة الثقة التى اولانا اياها: -أنا..!

قاطعته:- لاداعى لان تذكر اسمك.. سأعرفك فى احد الأيام.. ليس ضروريا الان..بدا عليه التردد والخجل.. وقال:

- انت صديق ابى...!

فأثار فضولى بذلك... وتمنيت لو تركته يذكر اسمه..

قلت بانفعال- يسرني ان اكون صديقا لشخص ينجب ابناء مثلك.. غمر الشاب الخجل، وقال كأنما يريد ان يجاملني:

- حدثني والدي عن اشتراكك معه في المظاهرات ايام الشباب وأثار في نفسي الذكريات فقلت:

- كان هذا في الخمسينات.. (ثم اضفت) انت تعرف عن ذلك اذن.. يسرني انكم تدرسون تاريخنا النضالي..

قال الشاب وقد بدت عليه مخايل ذكاء لامع:

ونتعلم منه ايضا...

أخذت الشاب في سيارتي.. وقلت له وهو يجلس بجانبي- اخبرني اين تريد ان تنزل؟

سرنا في شوارع بلدتنا الضيقة وفي مكان قريب من مركز البلد قال الشاب كأنما برغبة دفين يريد بأن يعرفني على نفسه:

- انزلني هنا.. هذا أقرب مكان الى بيتنا..

وفي الحال عرفته فقلت

- انت ابن فلان

فابتسم الشاب..

- كيف انني لا اعرفك حتى الان ..لقد باعدت بيننا الايام.. اخبر اباك انني سأزوره قريبا.. لنستعيد ذكرياتنا معا..

ودعت الشاب.. وعدت الى منزلي وانا احس بشعور غامر من الفرح.. لم احس مثله.. الا في تلك الايام التي كنا نخرج فيها في المظاهرات.. عندما كنا نسأل الشباب الذين يكبروننا سنا.. ماذا نفعل؟ ومتى سيكون هناك مظاهرات لكي نشارك فيها؟.. وكأننا في تلك الايام، كنا نحاول ان نظهر بطولتنا الصغيرة، مثلما يفعل هؤلاء الشباب في هذه الايام.

شعرت ان ذكريات عزيزة على نفسي، عادت لتحيا من جديد ، عدت الى البيت، وانا ابتسم في غبطة لم استطيع ان اكبتها في نفسي..

لقد انقذت شابا من التكسير.....!!

قصة

فلسفة للجميع

سليم سلامة

حيفا

«انا بن جلا وطلاع الثنايا »- صاح الولد حين استيقظ من النوم العميق وكأنه كان يعيش حلما أخذته خيوطه الى رؤوس رآها في المنام، وقد أينعت.

كانت الام توسد شعر ولدها الذي ولدته من رحمها وهي توقظه وكان هو يرى في مخيلته امه الاخرى التي رمى نفسه في احضانها وهو يضيح كأن الحلم (الكابوس) قد غدا واقعا تجاوز العقل اللاواعي لدى الولد.

بعد ان تناول طعام الفطور الذي اعدته له والدته، تلك التي انجبته «بالحزن والالم» بعد تسعة شهور كاملة، تأبط محفظته وغادر المنزل قاصداً مدرسته التي التقى فيها لاول مرة، تلك الام التي لايزال ينعم بدفء احضانها.

كان يدخل الى الدرس، لايهم أي درس، وهو يقول في سره-وعلانيته: «متى أستعبدتم الناس وقد ولدتهم امهاتهم احرارا». وكانت هذه هي اللازمة التي يرددها اينما ذهب وكيفما تحرك. فقد قرار أن يعتبرها فلسفته الخاصة في الحياة وأن يتبناها منذ ان سمع من اخيه ابن امة التي رمى نفسه في احضانها، ان لكل انسان في هذه الحياة فلسفته الخاصة.

في داخل الصف كان يروي لزملائه نادرة حفظها من جده الختيار عن الدكتور الذي لم يكن طبيبا، وكان يحب تلك النادرة كثيرا ليثبت مدى ضلوعه وسعة اطلاعه في «الفلسفة».

هل احكي لكم هذه النادرة؟- كان دائما يسأل اولاد صفه. بحضور المعلمة فيتشاجر الاولاد فيما بينهم ايهم كان الاول في الرد ايجابا على سؤال زميلهم. اما المعلمة فلم يكن يعجبها ذلك الموال الذي حاولت مرار، لكن عبثا، تغييره

تقول الحكاية- يبدأ الولد أياه- ان شخصا ماعاد الى منزله في قريته بعد سنوات عدة من

الدراسة فى دولة اجنبية وتناقل اهالى القرية ان فلانا ابن فلان عاد الى البلاد وقد اصبح دكتورا وفى احد الايام جاءت جارة مسنة تحمل بين ذراعيها طفلا. طرقت باب دار اهل الدكتور وهى تستنجد «دخيلك يادكتور شوف لى هالولد شو مالو» وقف الدكتور العائد حائرا وهو ينظر الى الطفل المريض ثم قال «ياخالتى ام فلان انا مش دكتور أبر» فقاطعه والده الطاعن فى السن صارخا «وشو يعنى؟ شوف هاالولد شو مالو» حاول الشاب المثقف ان يشرح لوالده وللجارة «انا مش دكتور أبر انا دكتور فلسفة»

لم تحتمل المرأة اى نقاش اذ كان كل همها معالجة طفلها المريض فخرجت مسرعة. مضت بضع دقائق خيم خلالها الصمت، عاد بعدها الوالد ليقول لابنه الدكتور: «شو صابك؟ سودت وجهنا الله يسود وجهك ووجه فلسفتك. كان أضرب هاالولد ابرة وخلص» فحاول الشاب مرة أخرى «يابا انا مش دكتور ابر انا دكتور فلسفة»

قال الوالد- يواصل الولد اياه- وقد سيطر عليه حب الاستطلاع والغضب معا «ودخلك شو يعنى هاى الفلسفة؟ قال الولد الدكتور: «وكيف تريدنى ان افسر لك ماهى الفلسفة؟ ومع ذلك سأحاول انت الان تجلس على الكرسى والكرسى على الارض اذن انت تجلس على الارض هذه مثلا فلسفة!!؛ فهز الوالد المسن رأسه وفرد حاجبيه ثم قال: «هذه هى اذن الفلسفة التى تغربت من اجلها كل هذا السنوات؟ أننى استطيع ان أحدثك فلسفة كهذه بدون اية شهادات إسمع انت تأكل الدجاج ولحم الحيوانات تأكل العلف اذن فانت تأكل العلف»!

كان اولاد الصف يضحكون طويلا وكأنهم فهموا ماهى الفلسفة، وكانت المعلمة تقطب حاجبيها وكأنها اضاعت من عمرها سنوات غالية كان بالامكان استغلالها فى نشر فلسفة مابدلا من الركض وراء مواضيع «هامشية» و«ثانوية»

لم يكن يدور اى نقاش حول هذه الحكاية ولاحول امور اخرى بمثل ذكائها. وكان الولد اياه يشعر احيانا كثيرة بالملل ويهم بالعودة الى منزلة لكن المعلمة كانت دائما تعترض طريقه وتحول دون تنفيذه نيته محلفه اياه بمصلحته زملائه ومهددة أياه برد فعل المدير وبالعقاب.

وتوالت الايام الرتيبة حتى جاء يوم أخرجت فيه المعلمة التلاميذ الى ساحة المدرسة ليلعبوا لم يكن أى شيئ منظما سوى الرغبة فى اللهو والتسلية وفى غمرة الفرح المشوب بالتخبط والتلبك بين التلاميذ قذف احدهم ،.وكان يتميز بسمنته المفرطة اقتراحا للعبة.

قال الولد السمين شارحا لعبته المقترحة: نقف جميعا فى صف واحد الواحد منا وراء الاخر الولد الاول فى الصف يستدير ويصفع الذى يليه ثم يستدير الثانى (الذى تلقى الصفعة) ويصفع الذى يليه (الثالث) وهذا الاخير يفعل الشئ نفسه وهكذا تباعا.

رحب الاولاد بالفكرة التى استهوتهم واخذوا ينتظمون سوى الولد اياه صاحب فلسفة «متى استعبدتم الناس» فقد اعتزل وانفرد جانبا واخذ يراقب زملاءه فى انتظامهم فلاحظ ان الولد السمين (صاحب الاقتراح) قد اختار لنفسه المكان الاول فى الصف. حاول الولد المعتزل صاحب الفلسفة اياها اقناع زملائهم بعدم جدوى هذه اللعبة وبحساسيتها التى قد تؤدى الى خلافات وتوتر. فلم يرق هذا التصرف للمعلمة التى مالبثت ان تفوهت حتى اثارت ضجة بين التلاميذ ضد

زميلهم المعتزل.

قررت المعلمة اسكات الضجة وتنفيذ اللعبة بأشتراكها هي نفسها وباصدار امر حازم الى الولد المعتزل اياه للاشتراك في اللعبة وتم لها ذلك فوقفت هي في اول الصف وارسلت الولد السمين الى اخره بينما حشرت الولد المتحفظ اياه في مكان مابين زملائه.

بدأت اللعبة فاستدارت المعلمة وصفعت التلميذ الذي كان يقف وراءها وهكذا فعل هذا المصفوع. واستمرت عملية الاستدارة فالصفع. وحين وصل الدور الى ذلك الولد المتحفظ اياه كان هذا منشغلا بمخاطبة نفسه بالقول: «من لم ينتصر على نفسه فلن ينتصر على الاخرين»! وما ان انتهت الجملة حتى تلقى الصفعة من الذي يقف امامه. وبدلا من ان يستدير ويصفع الذي يليه وقف وصفع الذي يسبقه (ذلك صفعه) وبذلك «خربط» اللعبة فثارت ثائرة المعلمة واحتدت عضبا امرت بوقف اللعبة واقتادت الولد المتحفظ و«الخربوط» وصاحب فلسفة «متى استعبدتم الناس» الى غرفتها لتنزل به العقاب.

وفي الغرفة صرخت في وجهه. لماذا فعلت ذلك؟ كان يجب عليك ان تستدير وان تصفع الذي يليك لا أن تصفع الذي صفعك؟

قال الولد: اعرف ولكنني صفعت الذي صفعني اذ ليس لدي أي سبب يدفعني الى صفع ذلك الذي كان ورائي.

المعلمة: ولكنها اللعبة..

الولد: لست مستعدا لان العب مثل هذه اللعبة وانا اصلا لم اكن موافقا عليها.

المعلمة: ولماذا لم توافق عليها اصلا؟

الولد: لانها لعبة غير عادلة. فالاول في الصف يصفع ولايصفع والاخير فيه يصفع هذا بالاضافة الى ان الاخرين يصفع احدهم الاخر دون اي سبب ذلك

المعلمة: هذه نقاوة ونزاهة مفرطة جدا. وبما انك لم تلتزم باللعبة واصولها وسببت «خربطتها» فان عقابك هو الطرد. لم يحتمل الولد هذا العقاب لكنه لم يفضح تأثره اذ كان أول ماخطر ببالة في تلك اللحظة قول عبد الوهاب البياتي «كثر سفراؤنا الى الجحيم» في قصيدة «اغنية زرقاء الى فيروز».



كان البرد قارصا يهرى العظام، الثلج يتساقط باستمرار، فيغطى الطرق والمسطحات الخضراء ويتراكم على اغصان الاشجار مكونا عناقيد ضخمة من الازهار البيضاء.

افتتن محمود بمناظر المدينة المجللة بالبياض، وهو يطل عليها من وراء زجاج غرفته فى طابق علوى من الفندق الذى نزل فيه. كان ينتظر مكالمة هاتفية تأخرت فحبس نفسه فى الغرفة بانتظار وصولها.

كتب باصبعة على زجاج النافذة «الهادى» ومسح الاسم فوار. وعده الهادى بمهاتفته قبل ان يمر عليه فى الفندق ليأخذه الى نزهة فى المدينة لكن المكالمة تأخرت، وهاهو يقف وراء زجاج الشباك وقد ارتدى معطفه وشد شاله الصوفى حول عنقه وحمل قفازيه بيده مستعدا.

تفقد جواز سفره ومحفظة نقوده. لقد نقلهما الى جيوب البدلة التى يرتديها مع السجائر والولاعة والقلم، ولم ينس الورقة الصغيرة التى كتب عليها ارقاما تحت عبارة «مقاسات ملابس الاولاد» وعندما يضم هذه الارقام لبعضها تشكل رقم هاتف فى مدينة اخرى، وسيحرص على ان يجرى الاتصال بها من هاتف عمومى.

دق جرس الهاتف فى غرفته توجه اليه مسرعا، فتعثر بالسجادة الصغيرة المطروحة امام السرير. لو لم تكن الغرفة صغيرة لوقع على وجهه. رفع سماعة الهاتف واطلق شتيمة رد عليه صوت فتاة، فعض شفته السفلى.

«ينتظرك فى الاستقبال» قالت له بالانجليزية.

اعاد البدالة الى قاعتها وتوقف قليلا «ينتظرك؟» لماذا لم تقل له «من؟»

رفع البدالة وادار القرص على رقم الاستقبال اعطى الموظفة رقم غرفته وسأل: «من»
«رجل لم يقل اسمه ويجلس في اللوبي» قالت وانهت المكالمة
فتح الدولاب على المرآة والقى نظرة على سحنته وهندامه. لقد نفذ «الهادي» تهديده واعد له «المفاجآة» كان قلبه باردا مثل طقس المدينة وكان يطمح بنزهة في غابتها الواسعة، يتحدث مع «الهادي» في أمور جدية يسمع وجهة نظره ويناقشها.
كان آخر مافكر به من متعة هو: ان يترجلا من السيارة ويتسابقا بين الاشجار ويتقاذفا كرات الثلج.
حمله المصعد الى الطابق الارضي وتوقف قليلا بعد ان خرج منه ليحدد مكان «الهادي» رأى شابا في زاوية الاستراحة. بلع ريقه لم يكن الشاب، «الهادي» الذي يعرفه فقد هذا الجالس معظم شعر رأسه ،بينما كان شعر «الهادي» غزيرا وكثا..
استدار ليعود الى المصعد في الوقت الذي التفت فيه الشاب الى الوراء. سبقه شارباه الى عيني محمود وومضت عيناه ببريق قوي مشع مع حركة ذراعه الذي ارتفع في الهواء مرحبا.
اطمأن محمود وتقدم. لم ير محمود الهادي منذ ان اقتادته قوات الاحتلال من سجنه الاداري وألقت به في لبنان، تواعد معه من خلال صديق على ان يلتقيا في هذه المدينة، وها هو يراه فيكاد ان ينكره
عوض شعر رأسه الذي تساقط خلال فترة قصيرة بتضخيم شاربيه ، لكنه لم يعوض رائحة الارض التي قدته امه من صخورها. تعانقا بحرارة. قامة. «الهادي»أطول من قامة محمود ومع هذا فقد كان رأس محمود في حضن الهادي وانفه يجوس صدر محمود ويتشممه، كأنه يشم رائحتها في صدره.
«لماذا كل هذا التكليف؟» سأل محمود الهادي مداعبا وهما يخرجان. «لتدفئة الجو» رد الهادي بدعابة مماثلة. تشمم الهادي صدر محمود، ولم يميز فيه طيب الارض، ورائحة الفرن وعبق الصوف المبتل لقطيع الغنم. نسي عبد الهادي رائحة «الارشيف» المليئ بالملفات والدرسات، تبخرت الرائحة من رأسه بعد فترة قليلة من اعتقاله، لكن الريح كانت تزوره وراء القضبان حاملة معها طيب بلاده حسب فصول السنة، الى أن قذفوا به في بلاد الغربة وحرموه حتى من الروائح التي تشكل جزءا من طفولته وشبابه.
«كان الجو مشمسا البارحة والطقس جميلا» قال السائق.
«ولكنه كان باردا..» اضاف محمود
«الارصاد الجوية عندنا لاتخطئ- قال السائق واضاف- تنبئوا بتساقط الثلج بعد ان اشرقت الشمس لاول مرة منذ اسبوع..»
تمر السيارات مسرعة في هذه المدينة، لاتسمع غير هدير محركاتها وحفيف عجلاتها فوق الثلج. لو ان محمود كان يخترق بسيارته المدينة التي جاء منها. لوصلته عبر نوافذ السيارة، اصوات بائعي الكعك و«المليانة المشوية» ولشاهد الاطفال يملأون الشوارع، والفلاحات يحملن القفاف والسلال على رؤوسهن في هذه المدينة» لم يشاهد حتى الان طفلا واحدا.

«كيف تركت القدس؟» سأل الهادى.

-«قايمة قاعدة»

مرت السيارة ببناية مجلة «دير شبيغل».

«سبحان مغير الاحوال- قال «الهادى» - كانت هذه المجلة تناصبنا العداء لم تسلم هى الاخرى، من عقدة ألذنب فاغمضت عينيها ، عن ضحية الضحية».

توقف ندف الثلج وارسل محمود نظره الى البسط البيضاء الممدودة على الارصفة. لم تدسها الاحذية وتمزقها ولم ير الصور التى طالما راها فى الافلام: مارشات عسكرية لجنود يحملون على اذرعهم شارة الصليب المعقوف وهياكل عظمية لرجال ونساء واطفال، تتحرك فى خرق بالية، وعلى اكتافها بقع فيها قليل من المتاع.

كان السائق يلقى نظرة على زبائنه بين حين وآخر فى المرآة المعلقة امامه زم شفتيه ليحبس سؤالا ، لكن فضوله تغلب بالتالى على انضباطه..

«اتراك؟»سأل..

«عرب»! رد «الهادى»...

سكت السائق برهة

«الاتراك يملأون المدينة..» قال بلهجة المتضايق.

«هذا منهم- قال «الهادى»- يتقنعون بالرقى والحضارة ويكرهون الاجانب». عادت النبرات القوية الى صوت «الهادى» واكتست ملامح وجهه بالجدية، تفرس محمود فى وجهه، عينان قويتان نافذتان.

«قف من فضلك» قال «الهادى»

لم يكن السائق قد وصل المكان الذى يقصدونه ، لمعت عيناه بنظرة زجاجية واوقف السيارة ، ناوله «الهادى» ورقة العشرين ونزلا

«لااطيق السفر مع مثل هذا..» قال «الهادى» وهما يسيران على الثلج.

- «كيف حالها..؟» سأل..

سكت محمود وتسارعت دقات قلب الهادى.

«بخير..بتسلم عليك.. حملتنى الف حمل سلام» قال محمود رهز كتفيه كأنه يفسخ الاحمال.

- «والمولود؟»

- «طالع لابوه» اعتصر محمود جوابا غير ملزم وخلط الجد بالهزل، تعرض المولود الغض لمضاعفات اختلف الاطباء فى سبل علاجها ، اقترح احدهم بتر اليد اليسرى وقرر اخر ان بترها لن يفيد الجسم، لكن الامل الضئيل بوقف ضمور اليد يتبخر كليا ، لو انهم نفذوا العملية.

اتفقوا على التمسك بالامل..

شعر «الهادى» بقلق ، بذل مجهودا بالسيطرة عليه.«وضعت فى البيت؟»

«فى مستشفى الامم..» قال وهو يبحث عن صيغة لنقل ظروف الولادة وما ترتب عليها..

«وانت ماذا فعلت بك الغربة؟»

«ذبحتنى الغربة.. وذبحنى الشوق الى الوليد، حتى لو كان..» سكت

«حتى لو..»

«انت تخفى شيئا يامحمود..»

«اليد اليسرى.. والعملية كانت قيصرية..»

توقف الهادى ولوح بقبضته فى الهواء.. كانت عيناه تقذفان حمما وقدماه تغوصان فى الثلج..

- «ما لها اليد اليسرى؟»

- «قد يتم قطعها؟»

-«لا؟! كيف؟ لماذا..؟» قال وقد انطلقت يده بصورة لا ارادية الى قميص محمود وامسك بتلابيبه.

رشقه محمود بنظرة عتاب، فارتخت اصابعه تدريجيا واسقط ذراعه، لكنه كان لايزال غاضبا يزفر نارا..

- «يجب ان تكون شجاعا فى مواجهة الواقع». قال محمود.

- «الواقع؟ أى واقع!! بعد كل هذه السنين تلد لى طفلا مشوها»!

- «سينتقل الضمور الى عصب الدماغ، اذا لم توافق على العملية.. ثم اى مكان هذا الذى تتحدث فيه.. فى الشارع تحت الندف؟»

- «أهون من القصف»

-«والتشوه افضل من الموت» قال محمود.

- «كل شيئ نسبى.. كم سمعت هذه العبارة» قال «الهادى» وظل واقفا يرسل الغضب من عينيه فى الفضاء.

تابط محمود ذراعه وقلعه من مكانه مرا بسقيفة للانتظار وبجانبها هاتف عمومى.

- «دقيقة.. سأجرى مكالمة واعود اليك» قال محمود.

- «لا تقل انى موافق ليفعلوا ما شاؤوا لكنهم لن يأخذوا موافقتى» اخرج محمود الورقة من جيبه وادار القرص على الارقام. سمع كلمة «نعم» من الطرف الاخر «أنجزوا العملية» قال وهم بأن يضع السماعة.

«أنتظر لحظة» قال له صاحب الـ «نعم»- القدم اليمنى بحاجة لعملية تصحيحية» سكت محمود لحظة ثم سأل : «والقلب؟».

- «بحالة جيدة»

- «اعملوا اللازمَ واعفوا الوالد من اسئلتكم، مادام ذلك يحفظ حياة الوليد...»

علق السماعة وعاد الى «الهادى» لم يكن «الهادى» فى السقيفة كان يمشى بعيدا على الثلج وكانت الكلمات تتدفق من فمه ملتهبة كالطلقات تمزق الجو البارد فتتماسك حروفها وتتجمد ثم تسقط على الارض وتتكسر كألواح الزجاج. اخذ محمود يجمع الاحرف المهمشة ويعيد ترتيبيها فى كلمات وجمل مقروءة لا يفهمها غيره..

كان محمود يمنى نفسه بنزهة فى غابة المدينة. فوجد نفسه وحيدا فى شارع ميت لمدينة غريبة يكسوها الثلج. »

لم يعد يشعر بأنفه واصابعه من شدة البرد وهو يقتفى اثر «الهادى» قبل ان تندمل بصمات حذائه على الثلج وتضيع كلماته تحت الندف المتواصل..

اجل كان البرد قارصا يهرى العظام. وعلى مسافة محيط وقارة دافئة من موقعه، اجتمع طاقم اطباء فى غرفة عمليات حول سرير مولود غض..



شعر

هذا الصباح.. تعود رائحة المطر

نزيه خير

دالية الكرمل

هذا الصباح تعود رائحة المطر
ويعود وجهك من مسافات الندى
ويعود وجهك من سفر
عامين نازعني عليك الورد
فاختار الشفاعة.. وانتظر
حتى مضى جمل المخامل باكياً
ومضيت انت الى سفر
هذا الصباح تعود رائحة المطر
يوم افتقدتك جاءني العراف
لم يسأل لماذا تركض الانهار صوب البحر
لم يسأل لماذا أعلن الشعراء غيبتهم
وحجمت الجفون عن السهر..
هذا الصباح تعود رائحة المطر
ويعود أيلول المعبأ بالحنين وبالصور
هل أسكرته فجيعة الغرباء
هل صبت على يده المنية مرتين
فأسلمته الى الضجر؟
ان كنت يوسفها.. وحبة عينها
قالت.. أريدك فارسا
أحب وجه أبيك فيك

وانتشى من عطرك الجبلي
من طعم الشمال على يديك
ومن رذاذات المطر..
تأتي بذيل قميصك المبلول تسألني
عن الريح التي مرت على حقل الندى
وتعثرت في باب منزلنا القديم
وارجعتك الى الصغر
يا أيها الولد المشاكس
لاتكن ولدا ينام على حجر
لاحارة الاحباب ترجعنا
ولا أهل الزمان
ولاسنيات الوتر.
هذا زمان الموت بالاثنين
فارفع ساعديك الى القمر
فأنا تركتك بين موج الورد والدفلى
وناشدت (الخيول الخمس) ان تحميك
من خطر يميل الى خطر
عامين نازعني عليك الورد
فاختار الشفاعة.. وانتصر
هذا الصباح تعود رائحة المطر

شعر

أشواق

حنان عواد
القدس

لأن الجرح فى الكفين
لأن الخوف فى العينين..
ملءُ العين.
أعود الى دمى المهدور..
عند جدار هذا الكون.
عند حدود عتمتنا..
لأكتب باسمك التاريخ،
عند حدود دولتنا..
وأرفض ان يظل الخوفُ
يمنعنا...
ويرسم نقش خطوتنا

أعود اليك
فى رايات ثورتنا... ·

سأبنى قاربا فى الشمس...
سأبحر نحو هذا العرس
سأنهى قصة فى الأمس
أحلى مايكون الأمس..
وأحلم يوم عودتنا..

أنا بنت السلاح
أقاتل الاعصار من أجلك..
أنا بثت الجراح الخضر،
جئت الكون فى ظلك
أعود إليك،
من أعماق فرحتنا....

أنا جرح السماء اليك..
أنا نزف المحيط.
ودمعةُ الصحراء
أنا عمق الدماء
أودع الأسرار..
لاأبكى سوى عينيك



يعذبنى دمى المغدور
يطاردنى عذاب السجن..
تطحننى عظام القبر،
أنزف من شرايينى..
فلسطينى فلسطينى
وليس سواك ملء العين
ملءُ الكون يعنينى..
أحبك أيها الجسد الفدائى
الذى يمضى بلا كفن
أحبك راية تعلو
وترفع فى ذرى وطنى..
أحبك أيها الرجل.. الفلسطينى
تحمل «راية تعلو على الرايات»
أحبك ايها الأمل الفلسطينى
نصرا يبعث الغايات..
أحبك أيها الزمن الفلسطينى
عمراً رائع اللحظات..

أحبك آية
من أعظم الآيات ...

شعر

واستوت آياته..

المتوكل طه

معتقل انصار ٣

كبرت رسائله
وودع أمه ليلا
وعاد الى القيود
وورا ءه حلم
ورنات الليالى والدوالى
وبدا كأغنية الحصار

يقبل الذكرى التى سكنته
بعد مدامع
لزنبقة الوعود
ومضى
كموال يضمخ ليلنا
بنجومه
وأراد أن يعطى السلاسل حزنه
لكنها ردته بالحزن المعتق،
والخلود
ومضى يفتش
فى غيوم السجن عن مطر جديد

ترتوى منه الزجاجات التى انفجرت
وضوعت الوجود
وازاح عن اصحاحه النورى
مزمار القعود
فغدت حروف عيونه
عشبا لأحداق القصائد
والمصابيح الصغيرة...
فاستوت آياته:
اشهد، زمان الإنتفاضة وانتقض
هذا زمان للطفولة والحجارة.
للمقاليع، القنانى، والمتاريس
الجليلة والبنود

لم تكفه كل السنين العشر
والاطيار ترسم شكلها
خلف النوافذ،
لم يسرُح اغنيات السجن للسجان
لم يهدأ على شفة الرعود

فى صدره قامت ضلوع الجوع
تشحذ رمحها
لتضئ شباك الزيارة..
انه جوع المساجين الذى
جعلوه صبحا
للولادة والصمود
لم تثنه كل السنين العشر:
لاترحم ولاتطعم
ولاتعطى ولاتبقى
وصادر كل ماتلقى
وفتش أعين الاسرى
ورش الغاز فى الغرفة
ولاتترك لهم شرفة
واشتم عرض واليهم
وحطم رأس حاديهم.

وفوق وصية التلمود
ألف وصية للموت تلفظها
زنازين مغلقة
وأقبية مدماة
وأعقاب البنادق
والجنود

وعلى رمال الحجر
فى أنصار
غنينا طويلا
للطيور السابحات
لجرحنا، للعوسج المنثور خلف
(الشيك)
للأنداء للصحراء للعشاق
بالليلى وياسعدى

وياقيس الملوح
ياغزالا راكضا فى الريح
لاتسكن فؤادا قد تعوده الشرور

لم تبكه الحسناء
من وجع لذيذ
فى مزاج الليل داعبها،
لتسأل عن طفولتها التى
ستضيع فى بلقيس
إن جاءت ولم يرجع.
فان جاءت
فقولى:
ياظلام السجن خيم فوق طفلتنا
وياحبق الحكايا
لاتجرح عاشقين
ووردة فوق المهود
يا آيتى الاولى على ألواح قلبى
يابهى العشق،
عد للأبيض المفضى
الى ألق العهود
واكتب رسالتك الجديدة
للصغار،
باليلك الاطفال يابلقيس
يانغم الهزار
سيجئ فجر الانتصار
وستشهدون نهاركم
والليل ،يوما لن يعود
فلتشهدوا
هذا زمان الانتفاضة
انه زمن الصعود

شعر

قصائد

يوسف المحمود

جنين

أسئلة

سأعرف ماتكتب الريح فوق الصحارى
وماذا يوشوش،
هذا الصنوبر
لماذا يموت الربيع ويحيا /
لماذا تغطى الغمامات وجه القمر
-
-
والحساسين تمضى بعيدا
ويمضى هديل اليمام
والصباح لماذا يعبثه الجند
والحزن فى قلبه مثل خنجر

سأعرف ماذا يقول الندى
للقرنفل
وماذا تقول الفراشات للياسمين
والخيول لماذا على قمة الليل
تصهل

لماذا تغنى النساء هناك
والرصاص يلعلع فى العرس
والعرس يضحك
...   ...
لماذا تغنى النساء هنا
والرصاص يلعلع فى العرس،
والعرس بالدم يغرق
لماذا..؟
لماذا..؟

صورة(١)

صادته أنياب الرصاصة فابتسم
ماقال آه...
لما تفجر فى دمه
شوك الالم
.....
حضن التراب...

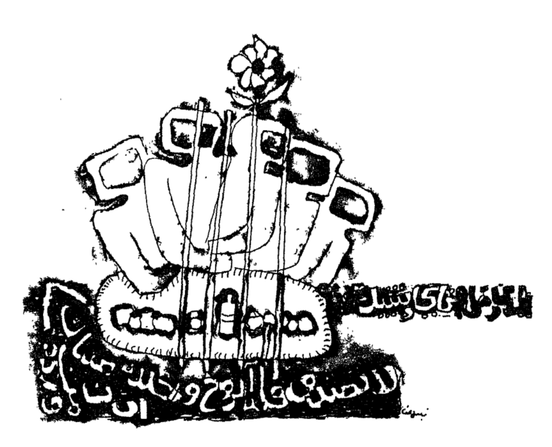
وقبل الارض الحبيبة،
ثم غنى
للبيادر
والسهول
وللروابى والقمم.

ياصوته
مثل الصلاة معمدا
بالعشق
مرصوفا بأشكال النغم
ياصوته
ياصوته
ياصوته جمع الملائك كلهم
ولصوته،
اشتعل القمر.

صورة (٢)

ولأننى
أسقيت قبرة دموعى
طاردونى بالاظافر والحديد
- ولأننى
أهديت طفلا بسمتى
وزرعت فوق جبينه،
عرس الحنين وقبلتى

أخذوا دمى
ورموه فى الثلج البعيد!



شعر

المقنّع

سميح فرج

مخيم الدهيشة

أرأيت مافعل المقنع فى الشوارع
ريح تزمجر فى دمى
لهب تفجر فى الاصابع
كفاه ملء فضائنا
كفاه قمح أو صهيل
هاقد غضبنا الآن ياجبل الخليل
إنا ضربنا الصخر فابتل الرمق
غضب يدافعه الغضب
يا (بيت أمّر)
ماكان صمتك غيبة
هاقد ملأت سلالنا
وحجورنا
عنبا وتفاحا
فى غير موسمه العنب

لاح المقنع عند أوجاع المدينة
لهبا تفجر من لهب
هذى بلادى

مطاط ذاك اليوم خير ياخديجة
ورصاص هذا اليوم مجد يا أمينة
أرأيت (حلحول) النضيرة
وهى تخرج من جنازير الجبل
تعب الغزاة على الصخور الشامخة
والعشب والنوار أيقظه الغزل.
هذى بلادى
هل سألت الريح عنها ؟
(بيتين) عطرها المقنع بالدماء
(والرام) جللها المقنع بالوفاء
ولغزة البركان
أطعم من شهامته حشاشتها وغاب
قام المقنع
فى صباح الناس
كل الناس
أيقظنا..
وجمعنا
ووحدنا..

وأشعل من زجاجته الحساب
هو ذا المقنع فى الطريق
وفى البريق..
وفى الغيوم.. وفى الطيوب... وفى الجدار
ضرب الحصار على المقنع
فى (خان يونس)
(والنصيرات) العظيمة
والموت أمضى بومه
متماوجا...
متضاربا...
بين المخيم والحصار
قامت قيامتهم
أختاه هيا زلزلى
الآن جئنا
من كهوف الموت جئنا
من حقول الميرمية
من مسالخها السجون
الآن جئنا من مناديل العرائس
من زنازين المخيم
من جفاف الريق عمراً
من مقاليع العره
الآن جئنا... لاخيار.

من أين جاء؟!
قالت مجنزرة..
دمه غناء
بالأمس أطلقنا الرصاص على الجماجم
بالأمس أجهضت النساء
بالأمس كبلنا المعاصم من يديه
بالأمس حطمنا العظام
من أين هذا الرعب جاء؟
من أين هذا الشعب جاء؟
موجا من البشر الملثم بالعناد
موجا من البشر المقنع بالشقاء
من أين جاء؟
من أين جاء؟

قامت قيامتهم
واليوم أسقطنا صلافته العذاب
اليوم أطلقنا شهيداً قاهراً
منذ الصباح
مازال يقبض بالبلاد
والريح تصفر للكفاح
والساعة الآن تمام العاشرة
لم تبلغ الأمواج ذروتها
والساعة الآن تمام النصر فى كل الديار
هل جاءت الاخبار من أقصى الزغاريد
هل فاضت الانهار الملحية؟
هل مزقوا منع التجول جيدا؟
هل أبطلوا الغاز المسيّل للدموع؟
هل أعلنت كل المساجد والكنائس
رفضها؟
هذى بلادى
جاءنا الآن البيان
هذى بلادى
أعلنت منذ الدقيقة
انا سنفتح صدرنا
فاقدح بزندك يازمان
انا سنحلم كيف شئنا
انا سنقبض نجمة الصبح البعيدة بالشباك

انا سنصنع للعصافير الحدائق
انا سنرفدها الفيالق بالفيالق
انا سنغضب للجياع
أنا سنزرعها الحقيقة فى مدار..
نحن الحناظلة الصغار
نحن الحناظلة الكبار..
هذى بلادى
هذا نهار المجد يقلبه نهار
والخيل فى القدس القديمة
أرهقتها بهجة الاطفال
وزهوت يا (جبل المكبر) ظافراً
(والطور) يقصف بالحجار....
ياقبضة الشعب المزمجر زمجرى
هذى طريق الشعب فلتعش الطريق
هذا قرار الشعب فليعش القرار.

عشرون عاما قد توارت
حين مزقها المقنع بالزجاج
عشرون عاما دون ماء
دون حبر
دون موت آدمى
قد تجلت فى قناع
عشرون عاما من لجام
حول أدمغة المدارس
عشرون عاما من صداع
من حطام.. من خراب.. من ظلام
عشرون عاما من لهاث
من حَراث فى المصانع والمزارع
قد تجلت فى قناع
عشرون عاما من سعار

من يدفن الأحياء فى عز الظهيرة؟
من يدفن الأحياء فى وضح النهار؟
فاسند يدى
ياصاحبى
ياصاحب الحزن القديم
يامن تورد
أو تعمد فى تفاصيل الدمار
أرأيت يوما
أعرفت يوما
زقرأت يوما
فى أساطير الجريمة
فى تتار الأرض يشبههم تتار؟

ياجذوة الاحرار شبى الآن فى كل المواقع
ياجذوة الاحرار صبى المجد من كل الأصابع
هذى طريقى
إنى رأيتك يارفيقى
أعمرت كفك بالحجار
متع عيونك بالجمال

زهر على كل البيوت
نهر على عطش السؤال
قمع يسافر فى العيون
واللوز بنطق والمحار
مقليعة
شقت غبار العصر
واقتلعت غبار
وتر المواجع قد تجلى
فاضرب على وجع الوتر

واخفض جناحك للوطنِ
واضرب عدوك لاتذر

انى رأيتك زاحفا
فوق المحاور والقمم
إنى رأيتك جامحا
كيف الغضب
كيف الحمم...
إنى رأيتك جامعا
بين التجذر
والتحرر...
ماكانٍ يخدعنى البصر

إنى رأيتك لاهبأ
كنتَ الأصالة فى الصدى
كنتَ التألق فى المدى
كنتَ التأصل فى الفكر
كنتَ التشجر فى العلى
كنتَ الثمر
أنى رأيتك
قد كنت تكتب بالحجر
مالم يدوَّن فى الصحائف..
والمعارف....
مالم يفجر من عبر

كنت أبلغ من متاريس العساكر.
كنت أفصح من جهابذة الخطابة
كنت أوضح من تفاصيل الخبر
يوم التحمنا
عند دوار المدينة
واقتحمنا
عند أبواب المخيم
وانطلقنا
حول قافية المطر
ماكان يخدعنى البصر
هذى بلادى
خرج المقنع من (بلاطة)
خرج المقنع من (رفح)
من ارض هذى الارض
من قهر هذا القهر.. يا (دير البلح)
من (باب خان الزيت)
ومن الدفاتر وانتشر
وغياهب القهر استجارت
اتخنتمونى بالبشر
فاسند يدى
ياصاحبى
الآن قد هلَّ القمر.

شعر

رسالة من جندى فى المعركة إلى والده

شكيب جهشان

الناصرة

أبتى العزيز
وفى بيت لحم أنا
أكسر تارة
أيدى الصغار
وتارة
أغتال أفراح الكبار
وتارة ألهو
بإيقاع الأزيز!!

أبتى العزيز
لكنهم لايرهبون الموت ياأبتى
ومثل فوارس الميدان
ينطلقون فى شوق النصال
إلى المحال
قدر الرجال

ليسوا وحوشا يا أبى
هم ياأبى بشر
يحبون الحياة والانتصار
هم مثل كل الناس ياأبتى
يحبون النهار!!

ومحمد.. هذا الفتى العربى
مثل أخى الصغير
يحب فى وله
عصير البرتقال
يحب مثل أخى الصغير
شقائق النعمان
والحلوى
وسقسقة الطيور
ومحمد.. هذا الفتى العربى
فى عمر الزهور!!!
وأنا هنا فى بيت لحم
أشل أطراف الصغار
وانا هنا فى بيت لحم السوط
والتابوت
ياأبتى
وزوبعة الدمار!!!
ومحمد... هذا الفتى العربى
صار خطيئتى



وفجيعتى!!!
وجنودنا الرحماء يا ابتاه
يفتتحون كل دقيقة جرحا
ويغتالون فى نزق
أغاريد الهزار
وجنودنا العظماء
ينتقضون من جبنى وضعف عزيمتى
ومحمد
هذا الفتى العربى صار خطيئتى

وفجيعتى
ورفاقه الأطفال
تواقون فى نهم
ليوم الانتصار
هم يا أبى بشر
يحبون الحياة
هم يا أبى بشر
يحبون النهار!!!
هم يا أبى بشر يحبون النهار

شعر

قصيدة حب

محمد حمزة غنايم

باقة الغربية

فجأةً/ تنحرف الفكرةُ عن مسارها/
تُسند جبلاً/ تُهلكُ قامةٌ للزهر/
تَستبقى عُذوق النخل عنَد فجرها
وتكتب القصيدة .
تَحثنى على استدراج صُبحها الى القلب
لكى تحرقَ وهج الثلجِ أو برد الرماد.
فجأةً،
تنحرف الفكرةُ عن مسارها/
يسرقها النومُ الى سلطانه.
مرحّبا بالعاصفة
ماثلة كالثلج فى أنامل الأطفال.
فجأةً، يخطرُ هذا الرمزُ
بالبال/
فتدمعَ العيونُ/
ينطوى قلبٌ على الحُبّ
وتكبر الدنيا على عاشقةٍ
حيّرها السؤالْ
فجأة، حيرنى السؤالْ.

شعر

قصيدتان

سالم جبران

رائحة الحبيب

الشجر الوارف فى الحمة لايعرفنى
وظننى غريب
رأيته مستوردا. وظننى غريب
اصبحت الخضرة فى بلادنا
مرعبة لانها مقبرة الاثام والذنوب
ماتحت هذا العشب؟ ماذا ؟
خابية الزيت التى مافرغت أم مخزن
الحبوب؟
ياهيه...
يامنصور او قاسم او احمد او حبيب
يا ألف إسم غائم
فى قلب وجدانى ولا أذكرهُ
قوموا أجيبوا
إننى أنده مذعورا، ولا اسمع من يجيب
أشنق فى ليل من الغربة..
الحبل غريب
والذى يشنقنى غريب

ياحجراً من منزل كان
تأمل سمرتى.
واسمع كلامى،
إننى ابحث فى الاطلال عن رائحة
الحبيب
ياجامع الحمة،
قربنى الى صدرك، دعنى أنتحب طويلا
ياجامع الحمة
انتالامس
والشمس التى ترفض ان تغيب...

بصوتى الطبيعى...

أنا عائد لأعانق كل النساء
اللواتى عشقت خلال ثلاثين عام
انا عائد للاغانى التى كنت أسمعُ طول
النهار
وأشربها فى المساء نبيذا

يقصّر عمر الليالى الطويلة
انا عائد لافتش
عن فرح ضائع فى الطفوله
وعن وجعى باحثاه،
آه يا شارع الخس
خذنى لامشى وحدى طويلاً طويلا
وراء الجديله
أمن طول مشوارنا يولد الشوق؟
تولد رغبتنا ان نلملم ساعات افراحنا المستحيلة

احبكم يارفاق الطريق، أحب الطريق
وجذوة قلبى ستبقى الى آخر العمر
تنسج من دمها فجر حلمى العتيق
ولكننى ضقت ذرعا بهذا الضجيج الكثيف
بقرع الطبول ورقص السيوف
دعونى أغنى
كما أشتهى ومتى اشتهى، تحت زيتونة
بصوتى الطبيعى كالبدو، أو كانفجار الغمام
انا لا أريد مكانا بهذا الزحام...

شعر

رحلة العودة

عطا الله جبر

الناصرة

ما أبعدها عنك!

ما أقربها منك!

عصفورة أحلامك بين الافقين.. تلوحُ..
على الخدين

تصير بقاء..يمتد على شُطانِ الوطنِ
تعابيرَ قصيدة

والرحلة...؟

ما أبعدها!

مرفؤها أنت؟

من أنت؟

تواريخ جديده؟

نور يبهر فى رأس جريده؟

ياشاعر هذى الارض!

إحفن تربتها وانثرها فى الشارع.. فى
المقهى..

فى كل مكان..

كى تتنسم أنفاس العائد

تنساب كأحلى الألحان

وابدأ رحلتك الازلية من جذع الزيتون
الصامدْ

يا أروع عنوان!

يالوعة نفسك ياأنت!

الزهرة تتحدى الموت

تونع فى كل ربيع...

قُبلة حب مرسوم فُوق الجبهة يشمخُ فى
شمس الحريه

تعلنُ عن ميلاد قضيه

فادفن نفسك فى هذى الأرض!

عمق رحلتك الجوفيه

مابين مسارب لاتنبت أحقاداً

وتجذر فيها.. وأرفع قامتك العلويه

كى توقظ معنى الرفض

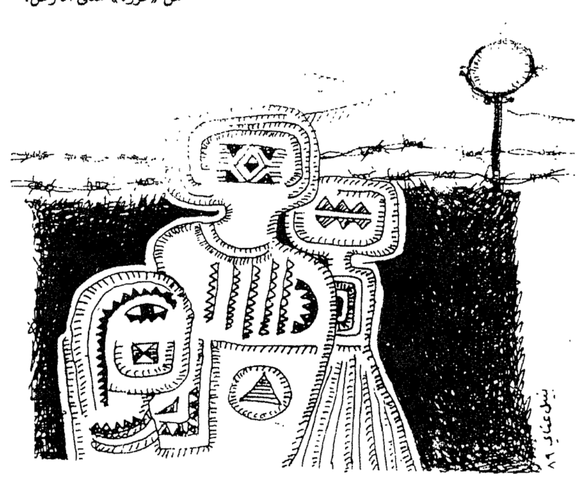
ما أبعدها عنك!

عصفورتك ارتحلت عبر الافاق بعيدا...
الافا وملايين سنين
حطت فى أرض تذبحها السكين
تتفجر من خاصرة تكسرها الريحُ دماء
ومن الاعماق يند أنين
ياشاعرها... أتبعها.. احضنها...
وتكوَّن فيها
كى لاتنزف أكثر.....
فالترب تمخض عنه رواء
المسها وتحسس..
والقلب يظل قويا ورقيق

والريش طويلا وعريق
والجذر متينا وعميق
ياشاعر هذى الارض!
ادخلها.. وأسكن فيها
وازرع بين الذرة والذرة قبلة أمل..
بين الخصلة والخصلة... حلما
لاتحزن ... إن غاب القمر طويلا...
فى ليل أليل.. مزروع ألما.. مروى
بالحقد..

لاتيأس وتولد... وتجدد..

فالشمس برمشة عين تطلع..
من «فروة» هذى الأرض.



شعر

قصيدة بأحرف حجرية

حسين مهنا

الجليل

لمدينة عزلاء أهدى
ذوب أغنيتى،
وطنين قافيتى،
وتمازج الكلمات باللحن الغضوب على
وتر..
ولطفلها الحجرى أهدى
وردة حمراء..
قلبى اليافوى... وضحكتى،
وفراشتين.. وقبلتين على حجر.
وهطل الرصاص مع المطر
هربت عصافيرُ الشتاء،
تناثرت بقع الدماء..
بقيت وحدك تحرس البسطاء،
والشهداء... وحدك،
تحضن الدرب المبلل بالحداء
وبالدماء.. وبالرصاص وبالمطر...

...وبقيت وحدك للرياح تصدها
بالقلب والعينين،
والصدر الطرى،
وقبضتين على قمر.
... وبقيت وحدك ترتدى فرح النهار،
وترتدى مرح الفراشات الملونة
الطفولة.. والبطولة،
ترتدى التاريخ قفازا،
وقبعة..
وتأتينا مسيحا منتظر.
هطل المطر،
هطل الرصاص مع المطر.
رفعت مناكبها الجبال وعانقتك،
تقمصتك..،
خلعت صمتك وانتعلت حذاءك الحجرى
ثم مشيت..،
خلفك موكب الفقراء والحكماء،
تتبعك الحناجر والبشائر

والمكان يجز ناصية الزمان.
ودخلت بين أصابع السلطان... روماتزم، أضغاثاً،
نزعت النوم من جفنيه
ثارت شهوة الحيوان فى جنبيه وانعقل اللسان.
(شغب) يقول منسق الانباء فى التلفاز
يفرغ جوهر الكلمات،
والكلمات ينقصها التأدب والبيان.
هى ثورة..
لاتخلطوا الأوراق فى وضح النهار،
ضعوا النقاط على الحروف فلن تغير شكلها الألوان.
هى ثورة..
يا أيها الخلفاء والوزراء- ياوجع العروبه!!
لاتدفنوها بالكلام المر
والصمت المؤيد والرهان،
هى ثورة...
من أين هذا الصمت فى كل المدائن،
والدساكر.. والعواصم
أواه يا طفل المخيم والمعاقل والملاحم!!
من أين هذا الصمت،
موت تافه
جبن وراثى؟!
معاذ النخلة العجفاء فى شط العرب.
فاحمل صليبك،
شد هذا الشعب من قلب اللهب.
واترك مقارعة الجنون فقد قضى..
تبت يدا الباغى أبى لهب وتب.
ياأيها الطفل الفلسطينى قاتل
ضم الجراح على الجراح،
فليس غيرك يشترى علما بأحزان اليتامى،
والأرامل..
والثواكل.
هوذا المدلل أمنهم...
يرغى ويزبد،
ثم يبرق ثم يرعد،
... ثم يمطركم جحافل.
الريح تعول،
والرصاص يخط أسماء الملائكة الصغار بأحرف حجرية..
فوق المواثيق،
الدساتير المنمقة الحشايا..
والوصايا..
الريح تعول،-
ريح كانون البشائر بالولادة والخلاص!!
الريح تعول..
والرصاص وصبية يتراكضون،
وينشدون..
ويهتفون:
- أفرغ رصاصك ياثقيل الخف
هذا الصدر كالأسفنج يمتص الرصاص!
وتصيح أم لم تزل فى حزنها الثورى:
- ياولدى تقدم..
هذى الحياة بخيلة
والموت أكرم
مت كالرجال فلست أفضل من أخيك،
ومن أخيك،
ومن أخيك،
ومن أبيك!!!!

الارض مادت ثم نادت أهلها
فاهرع اليها راضيا
كي ترتضيك.
***
من أين يبدأ نصرنا...؟؟
الخطوة الاولى دم يتقدم،
ويدمدم...
والخطوة الاخرى جيوش تهزم
فافتح جراحك كلها
ياشعبي المصلوب،
- من طفل على ثدي،
- لأم مرضع،
- لمليحة هيفاء تحلم بالفراش المخملي
وبالحلي وبالستائر،
- لكهولة شيباء أثقلها التمني
وانتظار العيد يأتي بالبشائر.
افتح جراحك كلها
وابسط جناحك ، ما تشاء، على
الروابي
والجبال الشامخات،
على السهول.

واكتب على العلم المرفرف فوق غزة
والخليل:
حجر يواجه قنبله!
عنق تقاوم مقصلة!
طفل يعانق كل صبح جلجله
ياأيها الطفل الفلسطيني،
ياداود هذا العصر، صوب حجرك.
جوليات آتٍ...
يركب الظلمة مخفورا بتنين مؤمرك.
وارفع عصاك الى السماء،
وشق هذا البحر،!
هم شقوه... واخترقوه...
فرعون انتحر
وافتح صنابير الدماء،
قرنفل الشرفات أضجره انتظارُ العيد
والجوري يقتله الضجر

لك ماتشاء...
فشد هذا الكون من قرنيه،
أطلع فجرك الوردي،
من دمك الزكي،

شعر

على غير عادتها

عبد الناصر صالح

طولكرم

على غَير عادتها تحتويني الفَراشاتُ
تُلقي على جمرة الروح أفياءها
وتنقشُ في حجر الرئتين مواسمها
تتأججُ شوقاً
فتأخذني لوعة الصبح
تنضج في خُضرة القلب تفاحة
خضب الوجدُ أطرافها
واستحالت عبيرا تناثر في الفلوات
وأسبغَ حنّاءهُ فوق أجنحة الغيم
قلتُ: الفراشاتُ تبعثُ دفءَ المودة
ترسل في قطرات الندى لونها القرمزيِ
وتنسجُ خيطا من الضوء حوليِ
فأخلع جلد الكآبة عني
وأنهضُ
كان دمي في الزمّان البعيد سمادَ
التراب
وكان النهارُ ملاذاً لخيلي
وكانت على راحة الكف
تبني الحساسين أعشاشها
وتبيض السنونو
سأنهض،
عانقني صدفُ البحر والموجُ
والقادمون الذين استعادوا قيامتهم
ذرةُ الرمل قُبرة
والبيادرُ تعتمر الشمس أوراقها
والجبال فراديسُ تسكن قلبيِ
وأسكنها..
ليس لي أن أجادل ماينقذُ الكلماتِ
من الانهيارِ
يمأبني علىَ صخرة قلعتي
وأساهرُ في الليل
نجماً يمدُّ الى ذراعيه
يتلو على مسمعي سورة البدءِ
يلتف حولي
فنبكي معاً،

ثم نضحكُ
حتى تجيئ الفراشات مثقلةً بالمواعيدِ
تنبئنا بالبشائر تأتى/
سأنهضُ من قبضة الحزن
من ربقة النار
من وجع الذات
هل يستوى العشق والموت؟
هل تأكل النار مايثقلُ النار؟
هل تلدُ الأرضُ طفل النبوةِ
ذاكرة خصبة للرمالِ
وأعمدة للمناراتِ
ترسو،
وأروقة للملذات
أخيلة للفضاء المزركشِ تمتدُ حولك؟
هذا جنوحى إليكِ
انفجار القصيدة فى ورق الذكرياتِ
سيكتمل الآن مابعثرتهُ فتوحاتهم
واحتفالاتهم بالهزائم
هذا دمى بلسمُ العصرِ
ملحمة النصر
قلتُ: توحدتُ فى شجر الانتظار الكثيف
وعلقتُ روحى على كتفيك قلاده.
وعانقتُ وجهك
إن رحيلى كفر
وإن رجوعى عباده .
سأنهض،
كيف أعدت الىَّ هدوئى
وهذى الفراشات مزدانة بالأغاريد
تلقى على قشرة القلب لؤلؤها...
وترسم فى دفتر الرملِ
شكلا لذاكرة الماء..
هل يبعد الرمل ظل الفراشات عنى
هل الشمس تنقشُ فى لوحة الأرض
صحوتها،
أم تصيرُ المدائن سجناً
لينتفض الحزنُ فى لحمها.

على غير عادتها قبلتنى الفراشاتُ
ألقت علىّ
سلام الحدائقِ
ثم أسرت الى
ببشرى الجداول
فلتنزل الريح سجيلها
ولتكن ذرة الرمل عاصفةً
وليكن وجعى لغة الكونِ
وليكن الماءُ قنطرة الروحِ
وليكن الدمُ طلقتنا العادلة.

نقد

الأدب الفلسطيني المحلي

نبيه القاسم

استطاعت حركتنا الثقافية المحلية. رغم الظروف الخاصة التي ميزتها منذ عام ١٩٤٨، أن تكبر وتتلاحم بالجذور وتتابع المسيرة الشاقة لتؤكد في مراحل تقدمها قدرتها على التلاحم مع الحركة الثقافية العربية ومن ثم العامة.. واذا كان الشعر هو الذي برز في سنوات الخمسين وبداية الستينات.. فذلك لقدرته على الاستجابة السريعة للأحداث.. ومما ميز شعرنا في بداية سنوات الخمسين ان الشعراء التزموا أو زان الخليل بن أحمد وتقيدوا بالقافية.. أضف الى ذلك أن اللغة الخطابية كانت هي الطاغية على كل شعر هذه الفترة.. كما أن الشعراء اقتصروا على معالجة القضايا المحلية ولم يلتفت الا القليل منهم الى القضايا غير المحلية.. لكن هذه المحلية سرعان ماتقلصت أمام المد الثوري الذي اجتاح آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية والعالم العربي.. وحرب عام ١٩٥٦ ثم الوحدة بين مصر وسوريا وثورة العراق عام ١٩٥٨ وهبة لبنان في السنة نفسها وثورة الجزائر والمغرب العربي.. كل هذه التغيرات حركت شاعرنا وأنطقته بالشعر الثوري الحماسي.. كما وكان للمهرجانات الشعرية التي عقدت في مختلف القرى الأثر الكبير على صقل مواهب شعرائنا، كما ساعدت هذه المهرجات على اكتشاف المواهب .الجديدة في عالم الشعر وصقلها بالممارسة الحية من خلال التفاعل المباشر بين الشاعر والجمهور.

ففي سنوات الخمسين برز عدة شعراء على الساحة المحلية: توفيق زياد ، حنا ابراهيم، عصام العباسي، عيسى لوباني وحنا أبو حنا.

وفي سنوات الخمسين الأخيرة والستين الاولى عرفنا الشعراء:راشد حسين محمود دسوقي شكيب جهشان، طه محمد علي، جمال قعوار، جورج نجيب خليل ، حبيب شويري.

وفي سنوات الستين حظينا بالشعراء الذين قدر لهم أن يحملوا مشعل حركتنا الأدبية المحلية

الى العالم الواسع وهم: سميح القاسم، محمود درويش ،سالم جبران هؤلاء الثلاثة الذين قدر لهم مع توفيق زياد وراشد حسين أن يحملوا لواء الشعر المحلى وينشروه نقيا أصيلا اخاذا فى كل ربوع الوطن العربى. ومع مرور الأيام كان نضج شعرائنا يزداد. ونظرتهم الانسانية تتسع.. وتجاربهم تتعمق وتزداد أصالة وروعة... وكما تطوروا فى الموضوع الذى يعالجونه كذلك فانهم تطوروا فى بناء قصائدهم.

وعرفنا فى سنوات الستين الأخيرة والسبعين الشعراء: سهام داود، سميح صباغ، نايف سليم، حسين مهنا، فتحى قاسم. فوزى عبد الله، فاروق مواسى، ادمون شحادة. نزيه خير، نعيم عرايدى شفيق حبيب، أحمد حسين هايل، عساقلة.

وقد تناول الشاعر محمود درويش قضية شعرنا المحلى- الجديد ١٩٦١/٨- وأبرز أهم خصائص هذا الشعر والمؤثرات التى تعمل فيه... ورأى ان الواقعية بمعناها الهادف من أبرز خصائص هذا الشعر وأن هذا الشعر هو رسم طريق نحو غد أفضل، والدعوة الى المساواة والسلام والمحبة والاعتراف بحق الانسان والحرية.. وان طابع هذا الشعر هو الثورية، لكنه يعانى من التقريرية والخطابية وضعف الرموز وتفكك خطوط الصورة وعدم ارتباطها أحيانا كثيرة بسلك واحد.

وتناول الدكتور أميل توما الشعر العربى الثورى فى اسرائيل وحدد ميزات هذا الشعر بقولة- الجديد ١٩٦٥/١- «فى شعرهم ترانيم يفوح منها عبير القرية العربية التى تحولت الى أطلال دارسة وفيها أغانى حزينة ترى تعلق الفلاح الشديد بتربة آبائه وأجداده.. وفيها صلوات ثائرة توحى بعناد النازح واصراره على العودة الى وطنه الجبيب«وتابع» من مميزات الشعر العربى فى هذه البلاد ملامحة التصويرية.. فالشاعر لجأ الى التصوير الحى فلم يرصف بشعره عبارات طنانه لاتترك انطباعا حين يتلاشى رنينها.. كذلك أبيات هذا الشعر تتعاقب لتحمل أفكارا مفككة تنسجم موسيقيا بدون أن تهز المرء بقوتها المحركة.

أما فى مجال القصة القصيرة فعرفنا فى حركتنا الأدبية المحلية العديد اذكر منهم حنا ابراهيم، توفيق فياض، محمد على طه، محمد نفاع، زكى درويش، مصطفى مرار، سليم خورى ، عفيف سالم، أحمد حسين، عصام خورى وغيرهم.

وكادت القصة القصيرة أن تواكب الشعر لوسطيتها بين القصيدة والرواية وامكانية تناولها السريع لمظاهر المجتمع وقضاياه نسبياً.

واذا كانت القصص الاولى التى نشرت فى سنوات الخمسين قد تناولت فى معالجتها مشاكل الانسان العربى (هنا) القومية.. فأن القصص التى ظهرت مابعد سنوات الستين تميزت عن سابقتها بأنها تفوقها نضجا وعمقا.. كما أنها أنطلقت من مشاكل الانسان العربى هنا لتعالج مشاكل الانسان فى الوطن العربى الكبير.. ومن ثم الانسان أيا كان .. هذا وكان للالتزام السياسى والفكرى عند بعض القصاصين الأثر الكبير على قصصهم كما لاحظنا فى السنوات الأخيرة ظاهرة الرمز الطاغية على بعض القصص..

ويرى محمد دكروب أن للقصة المحلية عندنا بعض السمات الخصوصية ومنها «الارتباط

بالارض الفلسطينية». والحنين الى الأهل البعيدين.. والى الماضى الذى سبق النكبة ، والتطلع الى العودة والنغم الرومانتيكى الحزين الذى يرافق كل التجليات البطولية.. ويحدد صبرى حافظ هذه السمات لقصتنا المحلية بقوله (تتسم معظم الأقاصيص التى صدرت فى الأرض المحتلة بمجموعة من الخصائص والرؤى المشتركة التى تكسب هذه النماذج مذاقها الخاص وطبيعتها المغايرة.. ومن هذه السمات التى يحددها: الاحساس العميق بالارض. والتأكيد على ضرورة الفداء والدفاع عن الارض وعن البقاء فوقها والنظرة الجديدة العقلانية لهزيمة العرب فى يونيو والروح المتفائلة والعودة وانتظار الغياب..

ويتابع صبرى حافظ فى الاشارة الى ملامح قصتنا المحلية من حيث المبنى بقولة:«وأول هذه الملامح وأهمها الطعم الخاص للمبنى فى أغلب هذه الأقاصيص، ويرتوى هذا المذاق الفريد من اقتراب هذه الاقصوصة الشديد من روح الحكاية الشعبية رؤية وأسلوبا ، ومن لجوئها الى الكثير من أساليب تحطيم الفواصل بين المتلقى والحدث فى نفس الوقت الذى تلجأ فيه الى الفنتازيا الاسطورية التى تستمد مادتها وتصوراتها من عالم الميثولوجيا الشعبية والدينية. والسمة الثانية هى الاعتماد على الحوار الجدلى بين جزئيات الحدث وبين المصادر المتباينة للحقيقة، فنية كانت أو واقعية فيه. والتجاوز النسبى عن أسلوب المقدمات التى تقود بدورها الى نتائج منطقية، والسمة الثالثة هى التركيز والتكثيف ووجود أكثر من مستوى واحد للمعنى فى القصة الواحدة.. وتتبع هذه المستويات المتعددة للمعنى من الاستعمال الحاذق لاسلوب المفارقة كأساس بنائى. والسمة الرابعة الاهتمام بالرمز. لكن الرمز هنا غير الرموز المبتذلة فهو رمز شفاف للغاية، موح، عامر بالدلالات، لاينبع من معادل فنى محدود بالدلالة ولكن من الصورة الكلية لعلاقات المفارقة والتوازى فى العمل الفنى. والسمة الخامسة هى الغنائية بمعناها الشعرى الرحب، تلك الغنائية التى تعتمد على الاستخدام الحساس للغة الشعرية الموحية غالبا. على أسلوب المونتاج فى البناء أحيانا وعلى الاشارات المرهفة للطبيعة وعلى الحديث عن شئ من خلال شئ آخر.. والسمة السادسة رغبة الفنان الفلسطينى فى الوضوح وفى الوصول الى الجماهير وفى خلق شفرته الخاصة بينه وبينهم

وتخلفت الرواية المحلية... ولم تظهر الرواية الجيدة حتى سنوات السبعين ويعود ذلك لحاجتها الى العمق الزمنى والبعد التاريخى وتراكم التجربة وعملية الترسب الاجتماعى والاقتصادى والسياسى، ولاحتياج كاتب الرواية الى القدرة الكبيرة والتمرس فى محاورة الكلمة وتطويعها والى النفس الطويل والقدرة على الربط بين كل جوانب قصته ودفع شخصياتها الى النمو التدريجى مع المحافظة على الخيط الرفيع الذى يربط بينهم..

ومثل الرواية تخلفت المسرحية.. وقد تعزو ذلك الى غياب المسرح والخشبة والاطار المادى للمسرحية .. واقتصار النشاط المسرحى على مواهب موسمية تظهر ثم تختفى.. بالاضافة الى العديد من الاسباب التى ذكرتها عن الرواية..

وكان النقد الأدبى ، ولايزال هو الحلقة الضعيفة فى مسيرة حركتنا الثقافية المحلية.. فالناقد يحتاج الى المعرفة الموسوعية.. والى الاكتساب الثقافى الموضوعى .. والى المنهجية العلمية ..

وهذا لم يكن متاحا لنا خلال سنوات.. ولم يحظ نقدنا المحلى بنقاد متميزين ومتفرغين للنقد كما كان حظ الشعر والقصة القصيرة . وطوال مسيرة أدبنا المحلى لم تصدر الى الأسواق الادراسة نقدية واحدة للقصة المحلية هى «دراسات فى القصة المحلية- عام ١٩٧٩» لكاتب هذه السطور.. ودراسة استعراضية لفاروق مواسى باسم «عرض ونقد فى الشعر المحلى- عام ١٩٧٦».. وهذا القصور يدل على تأخر النقد عندنا عن اللحاق بمركبة الشعر والقصة.

لايعنى هذا الكلام أن أدبنا خلا من النقد تماما... ففى الندوة الأدبية التى أقامتها مجلة الجديد عام ١٩٥٥ أشار كل من أميل حبيبى وتوفيق طوبى وجبرا نقولا وأغلب المشتركين الى أهمية وجود النقد وحاول أميل حبيبى وجبرا نقولا وضع اللبنة الاولى لمسيرة نقدنا المحلى.. واستمرت عملية الأدب تتطلع الى النقد الهادف المعطاء حتى كانت سنوات الستين الاولى وبدا فى الافق ان النقد سيحتل مكانته اللائقة فى عملية أدبنا المحلى.. فتعاقبت المقالات العينية والنظرية النقدية.. لكن ماحدث ان توقفت هذه الحركة ولم تكن غير هبة أو طفرة.. ولم تنجح كل المحاولات التى قام بها المهتمون بالادب لتوليد حركة نقدية.. وحاولت مجلة الجديد، اثارة موضوع النقد من جديد من خلال الندوات المختلفة التى كانت تدعو اليها وتقيمها.. وهكذا عادت العملية النقدية تقتصر على مقالة هنا أو هناك..

وما يميز المقالات النقدية التى كتبت فى سنوات الخمسين انها كانت استعراضية للعمل الأدبى أكثر منها نقدية فالكاتب كان يستعرض مادة الكتاب المتناول.. أو يلخص بعضا منها.. ويركز على البعض فيمدح او يذم.. وعلى الغالب رجح المدح والتشجيع.. وقليلا ما كان الكاتب يتعب نفسه فى تناول الجوانب الفنية للعمل الأدبى أو التقيد بمنهج خاص يقيم به الأعمال التى يتناولها.

أما مايميز الحركة النقدية فى سنوات الستين فهو النشاط الملحوظ الذى شهدته حركتنا الادبية فى الشعر والقصة والمقالة وكان الطبيعى ان تنشط الحركة النقدية أيضا.. وبرزت فى هذه السنوات أسماء جديدة فى عالم الشعر والقصة وأثبتت الأيام جدراتها مثل سميح القاسم ومحمود درويش وتوفيق زياد وسالم جبران وراشد حسين وفوزى عبد الله ونايف سليم وسميح صباغ فى الشعر، ومحمد على طه ومحمد نفاع وتوفيق فياض وزكى درويش ومصطفى مرار وحنا ابراهيم وسليم خورى فى القصة. فأخذ النقد مساره الصحيح.. وبدأنا نقرأ النقد ونشهد المساجلات النقدية بين كتابنا. ومما ميز النقد النظرى الذى شارك فيه اميل توما وسالم جبران ومحمود درويش وتوفيق زياد وسميح القاسم (فى الجديد والاتحاد) ان كل منهم حاول ترسيخ مفاهيم نقدية محددة لدى القارئ والكاتب.. وطرح قضايا ومفاهيم مدارس نقدية مختلفة... فمثلا اميل توما طرح قضية «الشعر الثورى» وأثار موجة من الملاحظات والتعليقات شغلت العديد من أعداد الجديد.. وسميح القاسم أثار قضية «الرمز فى شعرنا المحلى» أثارت جدلا طويلا وخصصت له الاتحاد أسابيع عديدة.. ومحمود درويش أثار قضية «الذاتية فى شعرنا المحلى» وتأثير الوضع السياسى والاجتماعى على ذاتية الشاعر.. وسالم جبران طرح مفاهيم المدرسة الواقعية الاشتراكية فى النقد.

وكما أسلفت فقد ساهمت المهرجانات الشعرية التى كانت تقام فى مختلف قرانا العربية فى

تنشيط الحركة الأدبية النقدية، حيث خصصت مجلة الجديد زاوية لتناول القصائد التى تلقى فى هذه المهرجانات بالنقد والتعليق.

قد يكون من الخطأ تحديد سمات مميزة لحركة النقد المحلية.. لكن مراجعة المحاولات والطروحات والدراسات النقدية التى نشرت فى السنوات الثلاثين وخاصة فى مجلة الجديد تمكننا من وضع ملامح عامة ميزت العملية النقدية فى مرحلتين:

المرحلة الاولى: وتمتد من بداية المحاولات النقدية فى سنوات الخمسين حتى السنوات الاولى من الستينات وقد اتسمت بالسطحية فى العرض والكلام العام وعدم التركيز على التفصيلات ثم بالاهتمام بالموضوع المطروق وعدم الالتفات الى مضمون العمل الادبى أو الى التكنيك الفنى..

المرحلة الثانية: وتمتد من نهاية المرحلة الاولى فى سنوات الستين ولاتزال حتى يومنا هذا.. وقد شهدت هذه المرحلة ارتفاعات وانخفاضات فى عملية النقد.. فبينما شهدنا حركة نقدية نشطة فى منتصف الستينات... عاد الركود ليخيم فى السنوات التى تليها.. ثم عاد النشاط فى سنوات السبعين ليشتد ويقوى ثم ليضعف ويتوارى.. لكن مايميز نقد هذه المرحلة انه لم ينقطع .. ولم يعدم الدراسات الجدية.. واذا كانت السمات التى ميزت نقد المرحلة الاولى لاتزال تلقى بصماتها على هذه المرحلة.. فأن المسار المميز لنقد هذه المرحلة أن الهدف الذى يسعى اليه النقد يهتم فى عمليته النقدية بالاستفادة من معظم مدارس النقد العالمية وتطويع مفاهيمها الى احتياجات ادبنا هنا .. وتتلخص السمات المميزة لنقدنا فى هذه المرحلة بما يلى:

أولا: التحرر من السطحية الى حد كبير والتعمق أكثر فى تناول النص الأدبى.

ثانيا: الالتفات الى مضمون العمل الادبى الى الجانب التكنيكى فيه.

ثالثا: اهتمام الناقد فى عملية تقريب النص الادبى من جمهور القراء وخلق وعى أدبى جمالى عند القارئ.

رابعا: الاهتمام بخلق رؤية اجتماعية صحيحة ورؤية ثورية محركة عند الكاتب ومن ثم عند القارئ.

خامساً: الملاءمة بين عملية النقد واحتياجات شعبنا وقضيتنا هنا، حيث أصبح الناقد موجها جماهيريا وداعية لرؤية اجتماعية وثورية يريد تجنيد القراء لها... وهذا ماجعل الناقد هنا يتجاهل الكثير مما وضعته مدارس النقد فى العالم من نظريات وأسس محددة.. اذ وجد أن احتياجاتنا ليست فى تقييم قصيدة هذا الشاعر أو قصة ذلك الكاتب حسب مفاهيم مدرسة نقدية محددة.. وانما حسب أسس يراها مهمة فى التأثير على توعية الشعب واكساب قضيته السياسية والاجتماعية والفكرية والقومية مفاهيم يسعى لتعميمها .. وعليه فقد حاول النقاد هنا كل حسب قدرته تطويع بعض مفاهيم المدارس النقدية وخاصة الواقعية الاشتراكية لاحتياجاتنا هذه.. واعتقد ان فى هذا الاتجاه ميزتنا.. لان الحركات النقدية الاخرى فى العالم العربى، والعالم عامة، لم تواجه هذا الوضع الخاص، وهذه الاحتياجات الخاصة. ولم تفرض على الناقد موقفا خاصا كهذا.. فالنقد عندنا يعمل فى خدمة القضية العامة، وليس عبدا لنظريات النقد المحددة التى يتحجر عندها البعض.

نقد

القصة الفلسطينية في السبعينيات والثمانينيات:

بقايا من تعليمية غابرة

د. محمود غنايم

الضفة الغربية

ان التصاق القصة المحلية بالموضوعات الاجتماعية خلال عشرين سنة واكثر، من الخمسينات الى بداية السبعينات يؤكد مسارا رئيسيا دأبت القصة عليه، وهو تسجيل الواقع المسطح: المادى والروحى. وقد تبدو هذه القصص كنزا لا يفنى أمام الباحث الاجتماعى الذى يفتش عن قضايا اجتماعية او عن انعكاس المجتمع فى هذه النتاجات. ولكن الباحث الادبى لاينقب عن الموضوعات فقط بل يعنيه كيف تقدم هذه الموضوعات، لان الشكل يصبح هدفا الى جانب المضمون (١).

واذا كانت القصة المحلية فى تلك الفترة- القصة القصيرة والرواية- قد تراوحت بين التسجيلية الاجتماعية والنقد الاجتماعي المباشر دون اهتمام كبير بالشكل فلا شك انها فى اغلبها بقيت تدور فى حلقة التسلية والترفية من ناحية وفى حلقة التعليم والاصلاح من ناحية اخرى. وكلتا الحلقتين بعيدة عن الحداثة او عن الادب بالمفهوم الحديث.

وقد كانت حرب ١٩٦٧ حدا فاصلا بين المرحلة الاولى التى امتدت من الخمسينات حتى بداية السبعينات، والمرحلة الثانية التى تليها حتى أيامنا هذه. وليس خافيا على القارئ ما أحدثته هذه الحرب من انفتاح ثقافى على العالم العربى، وماجر هذا الانفتاح من تغير فى المفاهيم السياسية والاجتماعية لدى عرب الـ ١٩٤٨. ومع ذلك بقيت القصة المحلية متأخرة فنيا عن القصة فى العالم العربى حتى أيامنا هذه. وهو ماسنحاول ان نناقشه فى هذه المقالة، فالفرض هو ان القصة

مازالت تعانى من آثار المرحلة الاولى، او بكلمات أخرى: مازالت القصة تحمل من آثار التعليمية والترفيهية. واذا جازفنا باجراء تصنيفات للانواع والمراحل التى مرت بها القصة المحلية فسنأخذ بالتقسيم الذى يذكره د. عبد المحسن طه بدر عن تطور الرواية المصرية بين السنوات ١٨٧٠- ١٩٣٨ لما فى هذا التقسيم من تشابة مع تطور القصة المحلية (٢).

يتحدث طه بدر عن ثلاثة انواع ادبية:

١- التيار التعليمى.
٢- تيار التسلية والترفية
٣- التيار الفنى.

ويتميز النوع الاول بالطابع الاصلاحى وسيطرة الجانب التعليمى على الجانب القصصى. وهذا لايعنى أن الطابع الاصلاحى- التعليمى ينعدم فى القصة الفنية ولكن طريقة العرض تختلف فبينما تتميز القصة الفنية بتقديم الخبرة فى اطار قصص تغلب عليه اللامباشرة، فان القصة التعليمية تقدم مضمونها بصورة مكشوفة، فتتحول عندئذ الى ارشادات ونصائح يمقتها الذوق الادبى الحديث (ص٥٧- ١٢٠).

اما النوع الثانى فيتشابه فى الكثير من مميزاته مع النوع الاول من ناحية ضعف العنصر القصصى. ويحل الجانب الترفيهى الخفيف المسطح مكان الجانب التعليمى، فيتأثر القص بأسلوب الادب الشعبى فى تقديم الاحداث وغلبة المصادفات وضعف العناصر السببية وتراكم الاحداث بهدف جذب القارئ بشكل ساذج احيانا كما ان الشخصيات فى هذا النوع الادبى تتأثر بالادب الشعبى فتختار الشخصيات الخيرة او الشريرة للتعبير عن العواطف المبالغ فيها، فتبدو هذه الشخصيات غير واقعية وشفافة (ص ١٢١- ١٨٩).

اما النوع الثالث فقد سعى الى الارتباط بالواقع محاولا تصوير الشخصية (المصرية) كما يرى طه بدر. وقد تعثر الكثير من الكتاب وهم يحاولون الخروج من المثالية التعليمية والسوقية الترفيهية الى الواقعية بمفهومها الحديث، فكان الخروج الى الواقعية المحلاة بالرومانسية: رومانسية فى العودة الى الماضى، وفى الاغراق العاطفى، والتحليق فى الزمان والمكان غير المحددين، فقدمت الشخصيات لهذا السبب غريبة ودخيلة على الواقع (ص ١٩٣-٤٠٢). او نجد كتابا قدموا اعمالا فنية لكنها بقيت تحمل من آثار التعليمية الشيئ الكثير. ولعل اهم مابقيت تحمله هو المباشرة او الطابع الاصلاحى.

إن النوع الثالث- التيار الفنى- الذى امتد حتى قبيل انتهاء النصف الاول من هذا القرن فى القصة المصرية هو مايسيطر على القصة الفلسطينية المحلية منذ السبعينات حتى اليوم. وسنتتبع الآن المرحلة الثانية فى القصة المحلية من خلال بعض النماذج التى صدرت فى السبعينات والثمانينات انطلاقا من الفرض الذى اشرنا اليه وهو ان التيار الفنى فى القصة المحلية مازال يحمل بعض سمات النوعين السابقين: التعليمى والترفيهى

النموذج الاول نمثل له بقصة «اللجنة» من مجموعة « جسر على النهر الحزين» (٣) لمحمد على طه. وهذا النموذج يحمل بعض سمات التعليمية. فى «اللجنة» يقف الجيل الجديد المثقف امام المختار حسن عبد القادر وسالم موظف ضريبة الدخل والشاويش حاييم والشيخ سعد الذى يزور البلدة أيام الانتخابات، وتقوم مجموعة من الشباب بزعامة ابن رياح ابن راعى العجول بتأليف لجنة للقيام بالمشاريع بدل المختار الذى يشكون فى نزاهته، ويجد المختار نفسه معزولا كأقلية امام مد الشباب، اما اهل البلد فيقفون موقف الحائر امام هذه الظاهرة الجديدة، فهم يتخوفون من غدر المختار، لكنهم يرون فى هذه الجماعة الجديدة منقذا لهم من استغلاله. ويمثل إمام البلد شخصية المنافق الذى يتظاهر باصلاح الامور، ولكنه لايجد له مكانا بين الجيل الجديد الذى يمقت اساليبه فينسحب من المعركة. وينتصر الجيل الجديد ويعمر البلد. ثم تنتهى القصة حين يستمع ابن رباح الى قصة الجدة التى تحكى عن الحية الرقطاء التى تخرج كل سنة «وتفرغ سمها بأول من تصادفه من أهل بلدنا. وزاد عدد ضحاياها بمرور السنين حتى تذمر الجميع وهجم عليها رجال القرية بالعصى والحجارة وأجبروها على الهرب والاختفاء فى كهف ام عيسى.. وتعتقد جدة ابن رباح ان الحية الرقطاء مازالت حية ترزق.. وانها تنتظر الفرصة الملائمة لتهاجم الناس من جديد.. وسمع ابن رباح كل الحكاية. وقصها على اللجنة وأسند رأسه باصبع يده اليمنى.. وراح يفكر بعمق!» (ص ٢١-٢٢)

غنى عن القول ان القصة تقدم رسالة واضحة ومكشوفة حول انتصار الجيل الجديد على الجيل القديم وتمجد العمل الثورى الموحد. وقد اعتمدت النكتة التى تنشأ من تصوير الواقع بشكل كاريكاتورى مضخم.

وننتقل الى نموذج آخر هو رواية «روح فى البوتقة» لسليم خورى (٤). والقصة تعالج عدة قضايا هامة من خلال مجموعة من الشخصيات : شخصية المدرس الذى لايجد متنفسه الجنسى لدى زوجته سميرة فتساوره نفسه بخيانتها مع سعاد، شخصية «ابو النعم» الذى تبدو مشكلته اكثر تعقيدا من ابراهيم، اذ فقد رجولته الى الابد على يد جندى اسرائيلى فى حرب ٤٨، وهو يحلم باليوم الذى يلتقى فيه بفاطمة البعيدة عنه. وتتكاثر القصص الجانبية فى «روح فى البوتقة» فبالاضافة الى قصة ابراهيم مع سميرة وسعاد هناك قصص اخرى بين سركيس وصونيا الشركسيين، ويبدو ان المضمون الرئيسى الذى تطرحه الرواية يمكن ان يستخلص من قصة «ابو النعم» فالرجولة التى فقدها هى رمز لروحه الضائعة ثم كان اللقاء بين «ابو النعم» وفاطمة فى نهاية القصة، لكنه لقاء بعد فوات الاوان، فالروح قد ضاعت والارض وحدها لا تخصب بلا روح.

ومع ذلك فابو النعم الذى يموت فى نهاية القصة بعد لقائه بفاطمة لم يمت يائسا فقد ترك فى اهله الايمان بالروح. والقصة تطرح كذلة قضية الصراع من خلال تلك الروح التى ينادى ابو النعم بصهرها فى بوتقة البلاد. الروح التى تحارب العنصرية وتحرر الشعوب من الفلسفات العنصرية القديمة لتتمازج معا فى هذه البوتقة/ البلاد (ص ١٩٦). والروح هى كذلك روح العصر المتجددة

التى يؤمن ابو النعم بانها كفيلة ببعث الامة العربية وتتمثل فى التكنولوجيا والعلم اللذين هجرهما العرب.

لعل اهم ملاحظة تفرضها الرواية بعد قراءتها هى نفس الملاحظة التى خرج بها يحيى حقى عند قراءة «عودة الروح» لتوفيق الحكيم والصادرة عام ١٩٣٣. يقول يحيى حقى: «ليس فى القصة توازن بين الباطن والظاهر، فالباطن عظيم ،منه العنوان والاقتباس.. والظاهر وقائع صبيانية فيها الكثير من التصنع، ويكاد عقدها فى بعض الاحيان ان ينفرط لاهماله فى الطول» (٥) فالاحداث التى تقدمها «روح فى البوتقة» من خلال العلاقة بين ابراهيم وسعاد، تلك المرأة المستهترة، ومن خلال علاقته بصونيا، الفتاة الشركسية، وغير ذلك من المواقف لا تعدو كونها قصصا متناثرة لاتوظف لخدمة المضمون الرئيسى الذى تطرحه الرواية من خلال الحوار الكثير الذى يجريه ابو النعم مع ابراهيم ومع شخصية اخرى هى شخصية «ابو اهرون» اليهودى. وحين لم يستطع المؤلف ان يقدم من خلال الاحداث المضمون الرئيسى الذى تطرحه الرواية فقد طرحه بشكل مباشر من خلال الحوار، تماما مثلما فعل الحكيم فى «عودة الروح» حين طرح المضمون من خلال النقاشات مع عالم الآثار الفرنسى ومفتش الرى الانجليزى وعندئذ يشعر القارئ بانفصام حاد بين الاحداث وبين الباطن الرمزى الكبير.

وتجدر الاشارة الى التشابه فى الرسالة التى تطرحها كلتا الروايتين حول التجدد والبعث فى روح الشعب: عودة الروح الى الشعب المصرى الذى يبحث عن المعبود فيجده فى ثورة ١٩١٩، وعودة الروح الى الشعب الفلسطينى الذى يبحث عن «المعبود» فى الحب والسلام؛ الحب الذى يؤدى الى انصهار الشعوب فى بوتقة هذه البلاد.

واذا كان توفيق الحكيم وسليم خورى يتشابهان فى تغليب الحوار المسرحى على السرد فيقدمان معظم الحركة الروائية من خلاله، فانهما يختلفان اختلافا كبيرا فى تجذير الخلفية المكانية لروايتهما، فبينما يصطبغ المكان بصبغة واضحة فى «عودة الروح» فتبدو بعض احياء القاهرة فى بداية هذا القرن مرسومة بدقة متناهية. فان رواية سليم خورى تفتقر الى المكان المحدد مما يضعف الاحداث الروائية الواقعية ويغلب الباطن عليها.

والمباشرة التى رأيناها لدى سليم خورى تتخذ طابعا آخر لدى الكاتب ناجى ظاهر فى مجموعته القصصية - جبل سيخ وقصص اخرى» (٦) وذلك حين معالجته لبعض القضايا السياسية. ففى قصة «كلاريس» نلتقى بالنص التالى:

«ابنتها فى الخامسة والعشرين من العمر، فى عمرها، يوم تركت حيفا هاربة مع من هرب، من اهلها، بعد موجات الذعر التى نشرتها عصابات المحتلين» (ص٨) وفى نفس القصة:

«يوم خرجت، مع اهلها، من حيفا، كان الخوف يلاحقهم، وكانت العصابات الصهيونية تدب الذعر بين الاهالى ،بهدف ترحيلهم وابعادهم عن مدينتهم باى ثمن ، الايام الاخيرة لوجودهم فى بيتهم حملت الكثير من الاخبار المفزعة، اخبار القتل التعذيب والتنكيل بالمارة» (ص١٠)

وفى قصة «الدرس الاول» يقدم التقرير التالى عن الانتفاضة:

«كان كل شئ هادئا فى القرية، ثم دبت الحركة فى ارجائه منذ أربعة ايام، وجنود الاحتلال يجوبون الشوارع، ولايسمحون للاهالى بالخروج من بيوتهم الا بتصريح لا يحصلون عليه الا بشق النفس» (ص ٤٥)

ان هذه المباشرة فى معالجة القضايا السياسية يصعب تقبلها فى قصة فنية ، ويبدو ان السبب فى ذلك هو ان الكاتب يحاول من خلال هذه القصص التوجه الى قراء خارج الوطن، فيضطر لتفسير بعض القضايا واضفاء طابع اعلامى عليها. ومهما كان العذر فأمامنا نص غير ادبى يحفل بالطابع الاعلامى ويهمل الجانب الابداعى.

ونجد المباشرة لدى الكاتب فى بعض الوحدات الصغيرة للنص، كقوله مثلا: «وانها من ناحية ثانية تكره الضيف وزاده معه. كما يقول مثلنا السائر» (ص٣٩) فما هى حاجة القارئ الى هذا التفسير حول اصل الكلام؟ ان التفسيرية المفرطة ، وهى نوع من المباشرة، لاتخدم العالم التخييلى للقصة وتقضى على عنصر الايهام بالواقع، لان القارئ سوف ينتبه الى ان هذه التفسيرية هى تدخل مباشر من الراوى فى المكان والزمان غير المناسبين.

ويحاول الكاتب ناجى ظاهر احيانا التخلص من المباشرة والتعليمية فى قصصه فيقع فى شباك الرومانسية كما فى قصة «كرم الزيتون» فى مجموعته «فراش ابيض كالثلج» (٧) تدور القصة حول الراوى الذى فقد كرم الزيتون الذى كان يملكه بعد ان احتله العدو ولم يستطع اخراجه منه. ويقرر الراوى ان يقوم بزيارة لكرمه برفقة اهله لقطف الزيتون، فى البداية سيطر عليهم الخوف والتردد وهم يتذكرون الكثيرين الذين دفع بهم الشوق الى كرومهم فدفعوا حياتهم، وامه لاتريده ان يموت. ثم تقتحم زوجته الكرم فيتجرأ ويقتحمه هو الآخر ليكتشف ان الشبح الذى منعه من الدخول ليس الا حمارا ضالا. وتنتهى القصة بقول الراوى:« سنسكن هذه المرة فى الكرم، لن يسكن فينا ولن نتركه لاى كان من الناس» (ص١٩)

الرمز فى هذه القصة شفاف جدا ، فكرم الزيتون هو رمز للارض التى هجرها أهلها ، ولايعملون من أجل استعادتها الا الشوق. وهكذا سكن الكرم/ الارض فى نفوسهم ولم يسكنوا فيه. والشوق لايكفى لاعادة الارض، بل بحاجة الى العمل الذى يكشف العدو على حقيقته. وهذه القصة هى امتداد للتيار الرومانسى فى العودة الى رموز الماضى المستهلكة- كرم الزيتون، وتتجلى الرومانسية فى الاغراق العاطفى المباشر وغير المقنع حين طرح هذا المضمون من خلال احداث وشخصيات تفتقر الى العمق الواقعى، وهو نتيجة مباشرة لعدم تحديد الزمان والمكان. وهذه السمات من مخلفات تيار التسيلة والترفية فى القصة المحلية.

اما محمد نفاع فقد تخلص فى قصصه الاخيرة من مظاهر عديدة ميزت القصة فى المرحلة الاولى- من الخمسينات حتى بداية السبعينات- واحتفظ بالبعض منها ، واهم ميزة تلفت الانتباه

هى اللغة الغنية التى يوظفها فى قصصه. وتعمل هذه اللغة على اقناع القارئ لما فيها من صدق فني.. وقصة «خفاش على اللون الابيض» (٨) تمثل هذا التوجه. وهى عبارة عن مذكرات تروى بضمير المتكلم عن زيارة للاتحاد السوفييتى. وخلال زيارته تلك ترافقه دار يغا، فتاة روسية تعرفه على معالم البلاد.. وتتوطد العلاقة بينهما الى حد العشق، لان الراوى يرى من خلالها العالم الاشتراكى. ثم كانت تلك الليلة التى يسهران فيها معا ويندفع نحوها يقبل يدها فتستأذن عائدة الى غرفتها، لكنها تعود اليه بعد قليل وتطلب منه مساعدتها فى طرد خفاش غرفتها طلبا للون الابيض وعندها يسرح الراوى بخياله ويمارس معها الحب فى غرفتها بعد طرد الخفاش لكن شيئا من ذلك فى الحقيقة لم يحدث

وتتمثل الحداثة فى قصة نفاع فى المزج الناجح الذى تقوم به القصة بين العنوان والموضوع، فالخفاش يحمل عدة دلالات، الدلالة الاولى هى الدلالة الحقيقية، فالاحداث تحكى قصة خفاش دخل غرفة داريغا وقام الراوى بطرده. اما الدلالة الثانية فهى التى تكونت فى الحلم متأثرة بحالته النفسية وافراطه فى الشراب، فرأسه كانت تدور كالخفاش (ص٧١). وهو يمثل فى الحلم الخفاش الذى انقض على الجسد الابيض البض، جسد داريغا. أما الدلالة الثالثة للخفاش فترمز الى الشعوب التى تعيش فى الظلام، أو الشعوب المتخلفة التى تحاول مقاومة الاتحاد السوفييتى «مهما درت وحومت فلن تجد يدا بيضاء مثل موسكو» (ص٧٤) وقد استطاع الكاتب ان يمزج بمهارة بين هذه الدلالات المختلفة.

اما شخصية الراوى/ البطل فعرضت على هيئة متلهف على الحضارة ولاهث وراء المعرفة ومستغرب لما يرى. وهكذا امتزجت فى شخصية البطل الابعاد الاسطورية والابعاد الواقعية وقد استمدت الابعاد الاسطورية من قصص التراث التى لاتتلاءم مع العصر او الحدث الذى يعيشه البطل. ولذلك بدت هذه الشخصية كثيرة الاستطرادات والتداعيات الحاذقة. والصور التى يراها البطل فى الاتحاد السوفييتى يراها بعين عربى فلسان داريغا كالجمر السنديانى (ص ٧١) والبحيرة التى تحيط بها الجبال تغفو فى حضن الجبال كما تغفو النار فى حضن الموقدة (ص٦٩) ويرى «انحناءة اهدابها المخضلة بطلائع الدمع، كانحناء المنجل المضمخة بعرق الكادحين وغبار الحصاد وشمس النضج » (ص٧٢)

أن مايشفع للغة الرومانسية فى قصة محمد نفاع هو انها تتلاحم مع المضمون الذى تقدمه لكونها تعرض حكاية عشق مزدوجة ظاهرها حب داريغا وباطنها الاعجاب بالنظام الاشتراكى. ولكن مايمنع هذه القصة أن تتخطى تماما حدود المرحلة الاولى هى المباشرة السياسية. وهذه بعض الامثلة على ذلك: فالروس «يهزون الارض ويحمون السماء والعرض، عرضك وعرضى وعرض شعوب نيبال ومالطة» (ص٧٣-٧٤) ولم يكتف الكاتب بالاشارات الواضحة فى ثنايا القصة، بل أنهاها مفسرا رموزها على النحو التالى«سلامى لك ايها الخفاش أينما كنت عبر البحار والجبال وبكل اللغات لن انسى لك هذا الجميل ماحييت... مهما درت وحومت وإينما طرت فستجدها يدا

بيضاء بشذاها السفرجلي، فى بهيلاى والسد والرميلة والفرات... فلا تعضها ، ولا تحاول لانك لا تستطيع، صافح ولاتغضب.. مهما درت وحومت فلن تجد يدا بيضاء مثل موسكو، لن تجد مثل موسكو يدا بيضاء لان قلبها شعلة حمراء» (ص٧٣-٧٤)

وتحمل قصة نفاع بعض سمات قصص التسلية والترفيه مثل تصوير الشخصيات بنظرة أحادية ورومانسية تبلغ حد الكمال او مفرطة فى المبالغة كشخصية داريغا التى تصور كشخصية ناصعة البياض.

ان قصة محمد نفاع هى أكثر القصص التى عالجناها هنا تخلصا من سمات التعليمية والترفيه. وهناك قصص أخرى لم يتسن لنا هنا معالجتها، وهى تخطو نحو الحداثة ويمكن اعتبارها مدرسة جديدة فى كتابة القصة. هذه القصص تشترك مع قصة نفاع فى مزجها بين أسلوب القص التراثى والاسلوب الحديث. وتعود بذور هذا النوع الادبى الى الشدياق فى القرن الماضى، ومارون عبود، وقد خطا هذا النوع الادبى خطوات جريئة فى أعمال اميل حبيبى ومحمد على طه.

ولنا كلمة اخيرة حفاظا على موضوعية الاحكام التى أطلقت خلال هذه المقالة ، وهى أن الامثلة التى عولجت هنا اختيرت خصيصا لتأكيد مخلفات التعليمية والتسيلة فى القصة المحلية فى السبعينات والثمانينات ، وهناك امثلة أخرى يمكن أن يثبت من خلالها العكس، فليست كتابات محمد على طه وسليم خورى وناجى ظاهر ومحمد نفاع كلها نماذج صالحة لاثبات الفرض المطروح، وهذا يعنى ان هناك بعض الكتابات وان لم تكن كثيرة قد تخلصت تماما من سمات التعليمية والترفيه ، ونأمل التطرق اليها فى مقالات اخرى.

هوامش:

---

* مصطلح «القصة الفلسطينية المحلية» يختص بالأدب الفلسطينى المقيم داخل حدود الـ ١٩٤٨ فى اسرائيل

١- عالجنا هذا الموضوع فى دراستين حول القصة المحلية من الخمسينات حتى السبعينات: الموضوعات الاجتماعية فى القصة القصيرة المحلية، الشرق، عدد ٥-٧، ١٩٧٧ ص٩ وكذلك دراسات فى القصة القصيرة المحلية، الشرق عدد ٤ ١٩٧٩ ص١٧

٢- تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ١٩٧٠-١٩٣٨، القاهرة، ١٩٨٣.

٣- عكا ١٩٧٤

٤- عكا ١٩٨٦

٥- خطوات فى النقد القاهرة ١٩٦١ ص١٠١

٦- الناصرة، ١٩٨٩ راجع مقالنا حول «جبل سيخ وقصص اخرى»: قضايا ادبية من خلال قصص قصيرة ، الناقد، شباط ١٩٩٠، ص٦٣

٧- الناصرة، ١٩٨٥

٨- الجديد، عدد ١٢، ١٩٨٦، ص٦٢.

نقد

قراءة فى ديوان عبد الناصر صالح

«المجد ينحنى أمامكم»:

الشعر ينمو بالتواصل والفجيعة

صبحى شحرورى
طولكرم

١- مرثية لفارس القصيدة

«ماذا يخاطبك التراب؟» قذف للسؤال فى فضاء ما على مستوى معين. أراد به الشاعر أن يطمئن إلى الذى ستفعله الأرض بفارسها الذى استراح بعد طول نضال. وهو لايتوقع من الأرض أن تكون عاقة، ولذا فقد قدم إجابه مقترحة على السؤال حين قال «لعل زنبقة تفيض على يديك».

وهذا رجاء تهجس به النفس، وهو من فضاء آخر غير فضاء السؤال، هو فضاء النفس الداخلى. وللتعلل وظيفة، وذلك أن الشاعر يهجس بأكثر من احتمال، وهو لايظهر واحداً ويخفى الآخر، والآخر الذى يخفيه هو ما يستتبع الاغراق فى الجانب الميثولوجى الموروث عن الذى يحدث للجسد فى القبر، ولأن الاحتمالين فى نفسه واردان فاننا نراه يحاول الخروج من حيرته بطرح هذا للتعلل فى فضاء نفسى خاص:-

«هل استراح النبض فيك
وإكملت دوراتها الأرض التى ضاقت
فأشعلت الغصون
وأطلقت أنهارها للقاء فارسها القديم؟»

هنا عودة للسؤال من جديد ولكنه سؤال من مستوى آخر أقل اندفاعا فى فضاء ما. بل هو سؤال يقترب من مستوى مجرد الاخبار بالشيئ. ولهذا السؤال الهابط إلى مستوى الاخبار مستويان. يدور اولهما حول الميت وهل استراح النبض فيه، ويوحى الثانى بتساؤل حول

الموضوعى، ويتمثل فى دورات الأرض التى اكتملت والتى ضاقت بسبب موت الشاعر الأب فأشعلت الغصون وأطلقت أنهارها حتى تتخلص من هذا الضيق الذى أصابها بموته وتعود للقاء فارسها القديم. ويلاحظ الإلتحام بين ماهو ذاتى وماهو موضوعى، فالأرض إنما اكملت دوراتها وأشعلت غصونها من أجل أن تعيد التوازن. وهذا السياق يفجر بنية الموروث ويهدم رموزه حين يوكل مهمة تشييع الجثمان للأرض وليس للموروث الاجتماعى المتقولب.. وهو فى هذا التمرد لايتمرد على القولبة ذاتها فقط، وإنما يتعداها الى اسقاط الدلالة المتشيئة والمتمثلة فى اعداد مراسم التشييع ومايتبعها من مواضعات اجتماعية تتمثل فى الاصطفاف وتقبل العزاء وانشغال اهل الميت بالناس بدل انصرافهم الى أن يعيشوا خصوصية الفقد والفجيعه. واسقاط الدلالة إنما تم حين تحول التشييع الى لقاء.والشاعر إذن كان يقف مع الأرض وقوانينها وليس مع المواضعات الاجتماعية، حين كان يقف على الطرف الآخر فى موكب الاستقبال لا فى موكب التشييع. واذا كانت الاجابة على السؤال الأول تعرفها الزنابق وحدها فإن فى السؤال الثانى تمردا واضحاً على التقاليد يتجاوز ويفجر ما اتفق عليه من مواضعات لينشئ الموقف الخاص برؤية الشاعر .

السؤال الأول مثل وضع الوجه فى الجدار لايريك الوضع القائم الساعة بل يقذف بك الى فضاء بعيد يختصر الموروث عبر تجاوز كل رموزه ودلالاته وينشئ علاقة جديدة. فالموروث ينطوى على إجابة على سؤال: ماذا يقول لك التراب؟ ولكن هذه الإجابة لا تقنع الشاعر فنجده يبادر إلى السؤال. ولعل القارئ والشاعر معاً يتوقعان أن يتمخض السؤال عن إنباء بالجديد رغم عدم قدرة أى منهما على استكناهه لأن الميت وحده وليس القدر يعرف الأجابة وهولا يجيب .

إن السؤال الأول والأسئلة الأخرى التالية هى التى تشكل جذع القصيدة الذى منه تنطلق الفروع، وهو منبع الدلالات، ويتمثل هذا الجذع فى إصرار الشاعر على عودة الميت أو بعثه قبل أوانه محملا بالأجوبة والدلالات . وهذه العلاقة لاتقمع الشاعر ولا تقزمه بل تسير به باتجاه النمو.

فماذا إذن بين الشاعر والميت، بينهما أنه أبوه، وهذه علاقة تنطوى على تعدد (الأب الذكر، الأب جالب الرزق والحامى، الاب علاقة النفى.. الخ) غير ان هذه العلاقات لاتحصر الثالث الذى يقف بين الشاعر وأبيه.

هل القدر هو هذا الثالث؟ لا أثر لقدرية جبرية تعض بأنيابها على الموقف كله فتقزمه وتجعل الغائب والنادب سيان، لهما نفس الموقف فى تلقى ضربات القدر. لا الدلالات ولا السياق ولا البنية تدل على ذلك، وهو إذن غير موجود بالشكل الفاجع الذى عرفته التراجيديات الشكسبيريه مثلا. فاذا كان هملت حاول ادانة أمه وعمه فى محاولة لاسترجاع أبيه والنمو من خلال هذه العلاقة الشاذة التى أحد طرفيها النفى واحد طرفيها التواصل، فإن هذا الافتراض غير موجود فى حالة الشاعر، إذن ماهو الثالث القائم بينهما ؟ ان هذا الثالث هو العلاقة مع الأب كشاعر مناضل وكون الأب الشاعر قد ناضل فى زمن ومن أجل قضية مازال الشاعر الأبن المناضل تحت سمائها ومن أجل تخطى حواجزها. وكلاهما اندفع ويندفع بجسمه- أداته الأولى فى القذف- باتجاه السياج، فيسيل دم هنا ويسيل دم هناك. يسيل الدم هنا باتجاه الماضى- القضية- ويسيل الدم الثانى باتجاه

المستقبل ويلتحم مع الدم الأول ليس نقطة للوقوف وإنماسارية مشرعة أحلامها باتجاه المستقبل، إن هذا التواصل ليس مجرد علاقة على المستوى النفسى بين أبن وأبيه، أو ابن يحاول امتلاك أبيه وانما هى علاقة تنشأ فى ظل النضال السياسى الذى يتأطر داخل إطار اجتماعى، وهو الواقع الفلسطينى الذى يحاول عبر تاريخ القضية الطويل أن يستكمل ذاته بإهدار علاقة النفى وإخراجها من الساحة حتى يتم التواصل بصورة إنسانية. وحتى يتاح لشعبنا فى سوح أخرى تقف محتجبةً على الدرجات الأولى من سلم الاولويات.

ماذا يخاطبك التراب الثانية هى قذف فى فضاء غير الفضاء الاول فهى ليست إعادة، لأن الموروث فيه فضاءات متعددة، بمستويات متعددة، وهو لايتماهى كشئ واحد، ليس لأن الشيئ الواحد يرى من منظورات متعددة ولكن لأن هذا الموروث، وهو ينداح تاريخيا ،و لايسوئ الأرض تماما تحته ويبقى لنا تاريخ غير مسطح وإنما تاريخ له تعاريج وفيه نتوءات

«سرقت من عينى المواعيد المصابة بالندى

وغرقت فى عطر القصيدة.»

هى تنويع أفلت هذه المرة من قبضة السؤال وفى إفلاته يختلف عن:«هل استراح النبض فيك؟» واذا كان لتاريخنا النضالى تعاريجه، واذا كان لايتماهى فى كلية واحدة، فانه يسمح بقذف الأسئلة فى فضاءات لها فضاء واحد فوقها يؤطرها هو فضاء التضال الوطنى تاريخيا على امتداده وفى انفتاحه على المستقبل.

وإذن فسؤال: «ماذا يخاطبك التراب؟» الثانيه مبررة فى «سرقت من عينى المواعيد»، قصيدة الأب قصيدة/ الابن لافرق.

ثم سؤال «كيف يسرى فى عيونك زنبق الوادى؟» لماذا هذا التناقض الظاهرى فى مخاطبة تراب اللحد من جهة وسريان زنبق الوادى فى العيون من جهة أخرى؟. تفسير ذلك كامن فى منبع الدلالات فى القصيدة ومحورها وهو إصرار الشاعر على احياء أبيه، والتناوب قائم فى ان الشاعر يخاطب أباه ميتاً مرة ويخاطبه حياً مرة أخرى بعد أن استعاده من الموت بقوة شعره.

«لعل الشعر ينقذ ما تبقى من نشيدك»

عودة الى التعلل والشعر هناهو شعر الأبن الذى سينقذ من خلال علاقة الإمتداد شعر أبيه، والدليل القاطع على محاولة الاحياء، هو السؤال المقذوف فى فضاء غير ميتافيزيقى:«هل ستكتب مرة أخرى؟ » وحتى يهون عليه الأمر فإنه يشير عليه أن يكتب للعصفور الذى يحوم حول عينيه -بواعث النضال- وهو يحوم حول عينيه لأن العلاقة علاقة اقتراب تهجم ولا تدير ظهرها. واذا لم يكن هذا الاقتراب المتواتر بالتحويم المشير الى تعددية الحركة وديناميكيتها التى تصنع جذر الالحاح فيه كافيا، فإن الشاعر يحرض أباه حين يذكره باستمرار حركات البوم والغربان.

وهكذا يتم التواصل بالعراء وللعصافير الصغيرة ماتيسر من الجراح من أجل معاودة الانطلاق، أى تواصل النضال بين جيل وجيل، والغائب قديس لأنه أوقف حياته على النضال وذاق مرارة السجن فمن حقه أن يرتقى الى مرتبة المعلم.

ثم عودة للسؤال: «هل غرست على الشواطئ راية وغسلت وجهك بالبشائر من غبار الريح»

الراية مشرعة بأتجاه المستقبل كما أسلفت والبشائر لأن الجيل الجديد يسير على خطى الجيل القديم وغبار الريح هو النضال.

وهكذا تتوفر للقصيدة سياقاتها الثلاث- المعروف تواترها تاريخيا- ومن هنا ينبع ايقاع القصيدة، من حركاتها الثلاث الرئيسيه. تساؤلات غير مكرره مقذوفة فى فضاءات متعددة تهجر الميتافيزيقى للاجدواه فهى علاقة نفى له. ثم تعلل وترجى على مستوى فضاء النفس سرعان مايتحول الى الاجتماعى من خلال التواصل بين الشاعر وأبيه، أو بين الواقع وتفجير التراث.

ثم توارد المعلومات «إنباء» من الابن لأبيه، حتى يكون على بينة من أمره حين يعود فلا يفاجئ، وبهذه المعلومات يجرى ملء فضاء الغياب. ورغم أن الزمن بين الفناء الجسدى والإصرار على العودة قصير- لأن القصيدة رثاء شكلاً- قد لايتطلب كل هذه المعلومات. الا أن هذا الإنباء مبرر داخل علاقة فلسطينية تتوالى فيها الأحداث وتتلامح على أفقها كل يوم صور جديدة، وهكذا فالانباء زوادة العودة.

إذن سؤال وتعلل وإنباء ويكتمل ايقاع القصيدة المندفع باتجاه واضح هو اتجاه حركة مادية فى الزمان. باتجاه واحد كى يصبح الماضى حاضراً أو حتى لايتماهى الحاضر والماضى فيضيع هويته. وكل ذلك خصوصية فلسطينية من أكبر وأفعل الخصوصيات. وترميز هذا الواقع الذى يستجلب الماضى ليجذبه باتجاهه يطفو على السطح حين يقول الشاعر مخاطباً أباه:

«هل ألقوا عليك القبض

بعد مظاهرات اليوم»

غير أن هذا الترميز وهذه الشيفرة لايشكلان قبر استنساخ توأد فيه القضية فلا يعود الفنان الفلسطينى المغرب يتعامل إلا مع لغته الثانوية الفنية ورموزه التى تعزله عن الواقع، وذلك بسبب تجدد النضال فى معاودة بحلقة العيون فى الواقع. غير أن الايقاع لايتشكل من تتابع هذه المستويات ، وإنما من تقاطعها فى شكل انقضاض مستوى على آخر، فكأنها طيور ثلاثة لاتصطف فى سرب وإنما تحوم حول بعضها وينقر بعضها البعض الآخر وتتبادل الأمكنة وهى تحلق ثم تنقض. والمقطع الثانى من القصيدة يقدم هذا التقاطع المدجج بالكوارث مابين انتداب واحتلال.

وهكذا فلا تمنح الأشياء أسماءها من خلال علاقة موروثة مقولبة، وإنما من استمرار زخ النشيد الذى يجد تجسيده فى استدارة القمر الذى يأفل كل شهر ليبعث من جديد، غير أن ايقاع خطانا ليس بسرعة إيقاع خطاه فالمسافة بيننا وبينه تجعل ذلك مستحيلاً.

والعودة ليست آنية وإنما هى التحام- لا تفارقنى- وهو التحام غير نفسى ولا طفولى يجدد شخصية الأب بالابن كماهو الحال عند كل الناس فى الموروث وانما للاغراق فى تفاصيل الكلام فناء أبدى وينفى ذلك: «أرسل يراعك زهرة عبقت برائحة الجبال». ولاتعبق الزهرة برائحة الجبال إلا عند انفكاك أسر الشاعر من الكلام وانغماسه المتجدد فى غابة من غابات الحياة والواقع. انها علاقة ثورة تفجر اللفظة وتخلصها من قاموسيتها من جهة، وعلاقة ثورة بالاصرار على النمو من خلال التواصل، والشاعر هنا يدخر ولا يكنز لأن الكنز ثقالة ميتة وفى الادخار طاقة قابلة للتفجير، يتفجر الكلام وتنمو القصيدة.

«تعال نرسى قلعة للريح»، تكريس للنضال ، أما اعطاء التراب مذاقه الوردى فلايكون الا بتكريس النضال والشعر معاً للقضية. بالحداء والنضال تستعيد الأرض نضرتها وتعود الى شاكلة تجدد تومئ لصورة البراءة الأولى- أيام الوطن بلا احتلال- وأقول تومئ لأن عهدنا بالبراءة بعيد، لتوالى الاحتلال وراء الاحتلال. وهكذا فالعودة الى البراءة هى ليست عودة بالفعل وإنما هى جهد فى مسار صنع المستقبل.

إن تواصل النضال بالنضال يمس فضاءنا الوطنى الموحد برموز الشعريه ومن بينهم شعراء يتقدمون قافلة الشعر العربى هذه الأيام.

ويرقى بعضهم- محمود درويش- فى قصيدته «مأساة النرجس وملهاة الفضة» إلى مستوى تقليب تاريخنا كله بين يديه، يقلبه بين الأمل الحلم وبين العودة، ولايقلب تاريخه الشخصى فقط. أما المقطع الثالث: «تعال نقرأ للمدينة سفرها الأزليّ» بضمير الجمع هكذا لأن الأب والابن معاً يشتر كان فى قراءة تاريخ الأدب النضالى فى حيفا، أيام كانت حيفا على يدى الأب غزالة، لأن المدينة عرفت لمن تسلم قيادها. فإن وظيفته فى هذا المقطع هى تجسيد للتواصل بالنضال، ولهذا المقطع وظيفة أخرى هى مساعدة الشاعر على استقبال الفجيعة من جديد والنمو من خلالها أيضا، وتتمثل هذه الفجيعة بتحقق الشاعر من موت أبيه جسداً. فهناك إذن نمو بالتواصل ونمو بالفجيعه غير ان التواصل أبقى وأكثف.

وهكذا يهبط الشاعر الى المستوى الحسى فى مخاطبة أبيه وهو، يذكره بالسنابل والغناقيد الندية.

غير أن لهذه الصور الحسية دلالات. فالدلالات تنطلق من أرض تضج بالمحسوس إلى فضاء التواصل ممثلا بـ «لم يجف الماء فيك».

ويرمز هذا الماء الذى لم يجف الى ماترك الآب من سمعة ومن شعر. ان المقطع يعيدنا الى الفجيعة إذن، غير أن الشاعر لايتفجع وذلك أنه يدرك الموقف الذى هو فيه ولذا فهو يطالب الأب بأن يقوم بسلسلة أفعال ليردم الهوة. ويتمثل ذلك بتكرار الفعل اقرأ. ثم وبعد الاقفال وانتهاء العلاقة على مستوى الجسد يؤبنه بكلمات قليلة غير أنه تأبين يجاهد حتى لايغرق المؤبن فى الفناء، لأن الماء لن يجف وانما سيرشح من جيل الى جيل.

واذا كنا قد أشرنا الى الايقاع الناتج من المحاور الثلاثة داخل المقطع الواحد فإن هناك ايقاعا يحرر طاقة القصيدة كلها ويجعلها تهدر بمقاطعها الأربعة التى تتداخل وتتبادل الوظائف ويأخذ بعضها من بعض.

هنا إذن تفجير للغة ونمو بها. ولو كان الشاعر يراكم لغاصت المقاطع الأربعة فى مقطع واحد، ولغاص المقطع فى رمل الذكريات وتشيأ وتشيأت القصيدة.

كل هذا تقوله القصيدة من داخلها بتفكيك نيتها وتفجير اللغة فيها. وهو يؤكد كلاماً قلته



دائما عن الشاعر من أرض محايدة، قلته والشاعر في تلجلجه الأول وهو يحاول التماهي مع اصوات الآخرين ثم وهو يحجل في أرض تخصه محاولاً استكشاف ايقاع خطوه، ثم وهو يخطو واثقا بالتواصل في هذه القصيدة وبعض قصائد الديوان الأخرى . هذه هي القصيدة الأم إذن وليس عبثاً أنها جاءت في أول الديوان،ليس لأنها تستحضر علاقة عزيزة على الشاعر- ربما خطر له ذلك- ولكن لأنها جذر الديوان. وقصائد الديوان الجيدة تفريعات عليها، «فاتحة الدم والقرنفل» تفريع ضمن خصوصية ممَوضعة. أي محاولة موضعة الشهيد وسط قافلة الشهداء وفي الذاكرة العامة وصولاً الى الضمير نحن في قصائد تالية. غير أن بعض القصائد اللاحقة لها فضاءاتها الخاصة ومن الصعب تحديد موقعها في المسار العام الذى اختطته هذه الدراسة لنفسها.

٢- فاتحة الدم والقرنفل

هي القصيدة الثالثه وكان يجب أن تكون الثانية لأنها تسبق الارتقاء الى النحن في القصائد التى بعدها. وبها مسافة مابين الشاعر والشهيد. ولذا فقد اختفى الرجاء والتعلل فقامت القصيدة على حركتين هي التساؤل والحرامه أحيانا. ولأن المزاكمة ليست حركة فقد اعترى البنية شيئ من وهن. والقصيدة تحاول أن تشير إلى تموضع خصوصية بالذات، فقد تغير نمط العلاقة فلم تعد العلاقة علاقة استحضار ومشاركه كما في القصيدة الأولى عندما وقف الشاعر في انتظار أبيه بدل أن يسير في موكب تشييعه، وإذن فالعلاقة هنا هي ليست علاقة تقابل ولقاء بل علاقة موضعة ورثاء وضرب امثولة وابراز مأثرة، رغم قول الشاعر في نهاية القصيدة «لاتكتب وصيتك الاخيرة وانتظر».

ويدل على هذا بنائياً أن الأفعال لم تكن أفعال تعدية، بل هي حركة الشيئ بذاته. وهذا إيذان

بأن الحركة ترتفع الى مستوى الفضاء الوطنى العام.

«هى ضربة أخرى
ويكتمل القمر
هى وثبة أخرى
وينتصر الحجر».

وهكذا لم يقل الشاعر نكمل القمر وننتصر بالحجر، أى أن الأشياء تركت فى فضاء رتيب لتكمل دورتها دون تدخل من الانسان. وليس السبب فى ذلك سوى أن الشاعر أراد أن يقحم صوراً من مدار عام على مدار أراد له أن يكون خاصاً. وهذا مايفسر أن ضربة ووثبة بقيتا نكرتين. على أن ذلك لايقلل من مهارة الشاعر وكفاءته.

ولنعد إلى القصيدة من أولها: أولها تكريس عام مستنسخ موروث، «طوبى لوجهك»، ثم خصوصية سكونية حين يقول فى التساؤل ،«هل سكنت الأحمر القانى بقلبى»، ثم هبوط فى العام منذ البداية فى قوله «واختزلت رسائل العشاق أو نظراتهم؟» فالسكن استقرار والاختزال تجريد، وهذه نقطة انطلاق الشاعر فى تعامله مع الشهيد فهو لايستحضره وإنما ينمو بالعلاقة معه، ويموضعه موضعة جزئية داخل قلبه. ومن هذه الموضعة نراه يراكم ولايفجر، يراكم صور الاستقرار التى كلها موضعة فى المكان :

«غابة سحرية النبرات صوتك
ضارب كالجذع فى عمق البلاد
نشيدك الغجرى
مزدان بأشكال القرنفل».

وأسماء الفاعل، والفاعل والمفعول معاً، ضارب، مزدان تؤكد ذلك.

«طلقة فى الرأس
لاترخى الستار عليك
لا تمحو بريقك فى عيون الأصدقاء».

هذه الطلقة لاترخى الستار عليه وانما تضعه فى مكان الشهداء معلقاً مثل قنديل. ولاتسبغ عليه حركة وفعلاً. كل ماتقدم مراكمة لاتفجر بل دفع للنمو. غير أن فى التساؤل: «هل استجرت من الرصاص؟» نهوض واضح. والشهيد فى هول المفاجأة يستجير بالوطن، ولذا فالشاعر يتردد مابين فرط البكاء والابتسام. فى هذا النهوض ثورة على الموضعة لأن الشهيد أصبح نبعاً دافقاً بين الحجارة. فالارض لاتطويه وانما تجعله يتدفق. والتدفق والنبض يقاومان الموضعة، غير أن الشاعر يوقف هذه الحركة بالشعار التالى:

«ياأسم الأرض
يا أسماء من ولدوا»

ثم لايلبث الشاعر أن ينهض من سكونيته المجزئة التى أطر من خلالها الشهيد، ودفعه باتجاه افق كلى ماوهو يتساءل والأفعال المتواتره تقفز بين يديه: استقام ، اعطيت، استرحت، غفوت،

وحتى الاسترخاء والغفوة يدلان على الراحة المؤقتة من أجل المتابعة، يؤكد ذلك الاستدراك «لكن» وبعدها اشتعال وبركان يفجر ويؤدى الى اليقظة، وكأن هذه صحوة ماقبل الموت.

«لم يبق فى الانهار غير حجارة الصوان
فى البحر اللآلئ والصدف»

إنه ترسب فى القاع، قاع الذاكرة الشعبية على مر الأيام. وهذا يؤكد الموضعة فى سقف مرصع بالقنديل، أو فى قاع بحر الحجارة والأصداف، ماهمّ!!؟

أما المقطع الثانى، فهو استمرار لهذه الموضعه من خلال التراكم الذى يطغى على التساؤل، وهو تساؤل فيه عود الى بدء ، بدل «سكنت»، هل امتشقت»، وهو نهوض جميل، وكان يمكن أن يفجر دلالات كثيرة وعميقة غير أن هذا التفجير لايأخذ مداه لأن التراكم فى السياق ثقالة لاتسمح بهذا التفجير.

وهكذا فان موضعة القصيدة فى تيار الحركة المتصاعدة فى الديوان، كتنويع تجزيئى على الأصل- القصيدة الأولى- أضعف الاندفاع، وحكم على بنية القصيدة أن تكون على هذه الشاكلة، ولم يستطع الشاعر نفسه أن يفعل شيئا لأنه هو نفسه خضع لهذا السياق فكيف يبدله إذن؟ لقد كان محكوماً بالموقف: شاعر يسائل شهيداً ويرثيه، يسائله ولاينتظر إجابة كما فى القصيدة الأولى حين يقول لأبيه، «هل القوا عليك القبض بعد مظاهرات اليوم؟»

إن ماتقدم لايقلل من جهد الشاعر فى الحفاظ على بنية متكاملة فى القصيدة. غير أن طبيعة القصيدة القائمة على رثاء شهيد هى التى تحكمه.

٣- يوميات «أنصار ٣»:

فى هذه القصيدة نرتفع فى رحلة الصعود إلى الضمير «نحن» . أسسنا علاقة تواصل مع الماضى وأرسينا البنيان، ثم قمنا بعملية موضعة خاصة دون أن نغرق فى النمذجة، وجاء الآن دور التشابك فى النضال على مستوى «نحن». ويتجلى ذلك فى عدة قصائد فى الديوان مما يتطلب المتابعة فى اكثر من دراسة واحدة:

«على دمنا ينهض الرمل
يرسم ظلاً لأرواحنا
ويعانق سوسنة تتفتح خلف السياج».

ينهض الرمل على دمهم، لأن الوطن لاينهض الا بالتضحية، والرمل يرسم ظلاً للأرواح لأن الأجساد يمكن أن تحطم وتقهر أما الأرواح فلا، والشاعر فى رمزه ونهوضه يشير الى تفتح الحياة وسط صحراء الظلم، ويتمثل هذا الرمز بسوسنة تتفتح خلف السياج. ورغم أنى من غير المؤمنين بنظرية المعادل الموضوعى لإليوت الا أن تفتح السوسنة على سياج، صورة التناقض هذه أو صورة الاستحالة، هى تجسيد بالرمز الأبهى والأجمل أو ترميز بالجسد لنضالات المعتقلين المثمرة، والتى لاجتماع طهارة الروح فيها وصلابة النضال تستطيع أن تنبت زهرة على سياج.

بهذه السطور الثلاثة ينهض سياق كامل في القصيدة. هكذا يخلص الشاعر من بداية القصيدة الى ثمرة النضال قبل أن يبدأ وهو شيئ ماكان ليحدث لولا أنه مطمئن ويحمل تبريره بين يديه. وهذا التبرير كامن في ضمير الشأن «هو»، وهو الذي يقف شامخا في وجه علاقة النفي لأنه يفسر سر الصلابة التي استطاعت أن تنبت سوسنة على السياج.

وفي المقطع الثالث يبدأ الشاعر بمراكمة الاسمية.

«هو السجن عمر من الانتفاضة مابيننا
ذكريات من الجوع والحزن
رحلتنا الأبدية».

ففي هذه العودة الى ضمير الشأن لايظهر أي نهوض إلا بفعل المشاركة الغائب لفظاً الظاهر في مابيننا. إن فعل المشاركة الغائب، وفيه التفاف غير قابل للطرد عن المركز، هو الذي ينقذنا من حصار الجمل الاسميه، ومن المراكمه لاينمو السياق ولاتنمو البنية.

مايفجأنا في المقطع الثالث هو:

«رحلتنا الأبدية في أرض كنعان».

وذلك لسببين: (١) الأبدية، التي هي مصادرة للفعل الانساني والغاء لتاريخيته، فلا يجوز أن نموه فنشير الى أن تواصل الانسان مع الانسان جيلاً بعد جيل، واتصال النضال بالنضال يمكن أن يغيب وراء لفظ «الأبدية». فهو مفهوم ميتافيزيقي فيه علاقة نفي لما هو إنساني. أما ما قصد الشاعر عليه فيعبر عنه بتاريخية التواصل والتي هي ثمرة فعل إنساني قابلة لأن تختزن وتتفجر بالعودة إليها واستقرائها من جديد.

(٢) لأن المرور بأرض كنعان كان مجرد إشارة عابرة لم يقصد الشاعر أن يوظفها كتوجه رئيسي له، تحت لافتة أن اجدادنا هم كنعانيون لا صلة لهم بغير الكنعانيين، وهو اتجاه تنادي به اصوات محدودة تجعل منه موئلا وتختط منه لنفسها مذهباً. لوكان هذا هو توجه الشاعر فهو حر فيه، أما مجرد الإشارة العابرة،فعدم ذكرها أفضل. ولعل الإشارة الى أرض كنعان تأتي في سياق يأس الفلسطينيين من بقية العرب، لذا فهم يرون أنهم فلسطينيون فقط ولهم إمتداد تاريخي هو هذه الكنعانية.

أما المقطع الرابع فهو ينهض وقد طهر نفسه من ضيم التساؤلات التي ترد قبل أوانها، لأن الرمل يقربنا من دمنا، وثانيا، وهو الأهم، لأن هذه البلاد تسكن الناس ولايسكنها الناس. وذلك لأنها تحملهم وزرها، وزر الدفاع عنها، وهي إشارة ذكية الى جذر تاريخي أصيل. بلاد مهد الحضارة واسطة العقد بين البلدان، طريق القوافل... كل هذه لاتعود عبارات تفخيم بوفاء لأنها تجد تبريرها الكاسح في أن بلادنا تسكن الناس فتدفعهم للدفاع عنها. هذا على مستوى، أما على مستوى آخر فإنها تسكن الناس أيضا بجمالها وسحرها فنرى أهلها يدورون عليها كما يدور الصوفي على معشوقته في علاقة وجد. غير أنه وجد لايميت وانما يدفع الى العمل فيها والانتاج منها وهما التجسيد الحقيقي للحب، ورغم أن أناس البلاد يصارعون الموت فانهم يجدون الوقت لحب بلادهم، فالأرض تستفيق على مطر يوحي بكل ماتقدم

أما المقطع الخامس فهو كله صور تفريد واعطاء تفاصيل لـ «هو السجن»، صور تجعل للضمير جسداً كامل الملامح . على أن الذى يفجر الدلالات وينقذ بنية القصيدة هو التباين المولد لهذه الدلالات مابين:

«تطير بنا الريح
تنوء بنا الريح..»

تطير بنا لأننا كنا أعزازاً نملك الحماس ولانملك التجربة، وبعد أن تعمقت خبرتنا النضالية بسبب السجن الذى هو كذا كذا وأصبحنا ثقالاً تنوء بنا الريح، ناءت لأن أجسادنا ليست من زجاج يشف وإنما هى أجساد مسكونة بنقوش من كل لون ،ولهذه النقوش وظيفة أنها تختزن تاريخ النضال. ثم ان مابنا من جراح وندوب هى نحن الآن، هى ثقالتنا ، نثريتنا إن جاز التعبير، هى مايطرد عنا الغفلة.

ومثلنا يجب أن تكون القصيدة الغنائية الصافية الرنانة ليست نحن وليست القصيدة. إن المعدن الذى يطمره التراب والذى يعلق به التراب والصدأ وتتغير فيه خارطة الوجه والبدن هو نحن وهو القصيدة.

على أن ثقالة هذه النثرية، وهى غير ثقالة المراكمة ، لايمكن أن تتأتى إلا بالتقاطع مع أفق ما ، فتلك خصوصية من خصائص أربع تنهض عليها القصيدة.

هذه صور القمع والبشاعة فى السجن، أما فى الصورة المقابلة فنجد العلاقة الرفاقية بين المناضلين داخل السجن وهى التى تخلق التوازن فى القصيدة. والشاعر يشير الى ذلك صراحة «معادلة صعبة» ، غير أنها سهلة اذا توفر الذى توفر من عزم ومضاء. ومن هذا التقابل بين الصورتين ينهض ايقاع القصيدة الكلى الذى يشطر القصيدة الى نصفين وإن كان يظل ايقاع مقابلة يوازن اكثر مما يفجر هذه العلاقة. غير أن هناك إيقاعا آخر ينشأ من تقاطع حركتين فى بعض المقاطع ويخفت فى مقاطع آخرى. ولعل أفضل تجل لذلك وأقوى تجل واكثر هذه التجليات حرارة هو التقاطع بين تطير بنا الريح/ وتنوء بنا الريح كما سبق وأوضحت، واذا كان المقطع السابق هو نهوض المقابل فإن فى المقطع الثامن بوحاً بالعلاقة، معادلة صعبة ولكنها سهله الحل. أما المقطع التاسع بعد جدلية التقابل والبوح- فيرسم الطريق الى امام.

«قلت فليكن السجن جسراً
تمرُّ عليه القبائل»

وهكذا يتضح أن الايقاع ليس هو تلك الحيل المجانية المتمثلة فى القافية أو التزويق البلاغى وانما هو الذى يشق البنية حتى القاع وينهض من جوفها ثانية، فتهدر القصيدة بكل نيتها بدل أن تهتز وتتثنى وترتج فى أثناء مطاردة الحيل الصغيرة فى محاولة خلق ايقاع خارجى.

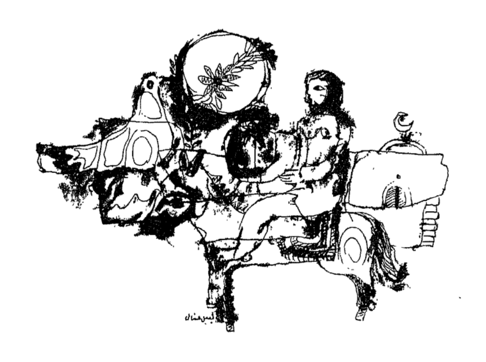
من هذا التحليل لبعض قصائد الديوان، يتضح أن الفعالية الشعرية فى هذه القصائد الثلاث، قد وعت اللحظة التاريخية التى يعيشها شعبنا الفلسطينى داخل إطار اجتماعى واضح المعالم ويرتبط بتاريخية هى تاريخية النضال من أجل القضية. كما أن فى القصائد ذهاباً واضحاً من الشخصى الى

العام. وفى ترتيب القصائد موضع النقد أشرت الى رحلة الذهاب من الشخصى الخاص الى الخاص غير الشخصى ثم الى الضمير نحن.

أما الموضوعات الأربعة التى اشرت اليها على انها قوائم الفعالية الشعرية فهى: اللغة، التجربة، التواصل، الثقافة.

اللغة موصلة والشاعر يفجرها الا فى المراكمة، والتجربة أوسع ماتكون، وكذا التوصيل الذى يرتبط بتاريخ الشاعر الشعرى ومواقفه

أما عن الثقافة فانها مناخ يتجاوز فيه الشاعر نفسه باستمرار، وينضج فيه باستمرار وهى دليل واضح على عمق تجربته وسعة افقه.



عبد الناصر صالح «المجد ينحنى أمامكم»، شعر، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينى فى الأرض المحتلة، القدس، ١٩٨٩.

نقد

قصص حنا ابراهيم:

بين الفن والخطابة

محمد على طه

لاشك ان القاص الناجح كما يقول الكاتب الكبير يوسف ادريس هو فنان قادر على تركيز الحياة وتكثيفها، وعلى تركيز الرؤيا الفنية والحكمة البشرية التى يريد ان يقولها، وتركيز رسالته بشكل يعطيك فيه ببضع صفحات ماكان الاخرون يعطونك اياه فى مئات والاف. فالقصة كما يعتقد الكثيرون هى انسب وسائل التعبير عن افكار العصر الحديث. وهذا العصر الحديث كان قاسيا علينا نحن ابناء الشعب العربى الفلسطينى فلم تتح لكتابنا حرية التعبير بمواضيع شغلت الكتاب والمثقفين فى اوروبا وامريكا وآسيا.. لم نفكر باثر الالة على الانسان ولا الضياع والعبث فلم نلجا الى الوجودية او اللامعقول او غيرهما من المدارس الادبية التى غزت عالمنا.. لأن قضية شعبنا الكبرى- بما فيها من مرارة وصراع وثورية وتمسك بالجذور وطعنات بروتسية وكبوات جياد ونكبات ومحن وهزائم ثم قيامة مسيح العصر- هذه القضايا سيطرت تماما على مانكتبه من شعر وقصة ورواية ومسرحية واغنية فكنا ومازلنا ملتزمين بتجسيد هموم الانسان العربى فى بلادنا خاصة والشعب العربى الفلسطينى عامة، مع أيماننا التام أن الادب «لايشعل الحرائق فى العالم العفن ولكنه يخلق فى نفس الانسان ضرورة الخلاص من ذلك العالم العفن» كما قال القاص السورى زكريا تامر ذات مرة. وانطلاقا من فهمنا لدور الادب والمناخ الذى نعيش فيه كان الارتباط بالادب الواقعى الذى يصور الحياة تصويرا صادقا.

ومن هاتين النقطتين اللتين تكونان مركبا مزجيا فى معناهما وهما «الواقعية» و«الصدق» اود ان ادخل الى عالم حنا ابراهيم القاص.

فمن خلال مذكرات حنا ابراهيم التى نشرها فى صحيفة «الاتحاد» والتى كشفت للجيل الجديد عن الدور الذى قام به ورفاقه اعضاء عصبة التحرر الوطنى تبرز امامنا حقيقة هامة وهى أن حنا

ابراهيم حدد موقعه السياسى وموقفه الفكرى منذ نعومة اظفاره مع يقينى ان ذلك الجيل لم يعرف نعومة الاظفار.

وهذان الامران الهامان فى حياة الفرد، وهما الموقع السياسى والموقف الفكرى، كان لهما الاثر الكبير فى توجيه حنا ابراهيم للواقعية والصدق منذ بدات مسيرته فى دنيا الحرف والكلمة . ،وان كنت لا اريد ان اكتب تاريخا لمسيرة حنا ابراهيم الادبية ولسيرة حياته الا ان ارتباط حنا ابراهيم بالشعب والتاريخ وبالذاتية جعلتنى اقرأ سيرة حياته من خلال اقاصيصه، فكأن اقاصيصه كانت سيرة ذاتية له عن وعى منه أودون وعى. ولماذا لاتكون سيرة ذاتية وكاتبنا هو القروى الواعى المناضل المتمسك بالارض والجذور.. وهذا هو القطاع الاكبر من شعبنا. حين يكتب حنا ابراهيم قصة ذاتية مثل «قصيدة لليوبيل الفضى» أو «درسان فى الرماية والسحر» او «عن الانسان السعيد» او «لقاء غريب» فهو يرى فى ذاتيته انموذجا لهذا الشعب الذى يكتب من أجله.

ان قصص حنا ابراهيم فى مجموعها هى الملحمة البطولية والتراجيدية التى كتبها هذا الشعب العظيم منذ اطلق رائد الثورة الفلسطينية عز الدين القسام رصاصته الاولى حتى الصراع مع رصاص جيش الدفاع الاسرائيلى فى حارات سخنين وفى مخيمات اللاجئين الفلسطينيين فى لبنان. فقاصنا يكتب القصة الادبية ليحكى تاريخ هذا الشعب الاصيل. ومن خلال دراسة هذه القصص يمكن تقسيمها الى فترات زمنية وتاريخية، تصور هذه القصص اجواءها وابعادها الاجتماعية والسياسية.

الفترة الاولى: فترة الثورة الفلسطينية والمعروفة بثورة ال ٣٦، وتبرز هذه الفترة فى قصصه «رفيق فى السلاح» و«مكان مقدس» و«مفهوم قديم للثورة» و«فى البيت القديم» و «درسان فى الرماية والسحر» و«محكمة». وابطال هذه القصص هم من طبقة الفلاحين المنسحقين مثل الجمال والناطور والفلاح الذى لاتسد غلة ارضه مؤونة العائلة طيلة السنة.

الفترة الثانية: فترة الدفاع الهوية. فى المرحلة السابقة كان البطل يقاتل ليطرد الاستعمار ويبنى دولة مستقلة اما البطل فى المجموعة الثانية فيعارض التشريد وصوته لايسمع كما فى قصة «وثيقة» او يصارع المطر والخوف ليبقى حيا وهو يشرد او يصارع الملاك الصغير من اجل سلة زيتون تكون وسيلة لتساعده على الاتصال بابيه اللاجى، أو لقاء مع عظام الاهل فى القرى المهدومة، او صراع مع قنابل الحرب، التى بقيت فى الارض، من اجل الحياة.

الفترة الثالثة: هى فترة صراع الانسان العربى فى بلادنا مع السلطة والصهيونية والرجعية والعنصرية وتمسكه بارضه ودفاعه عن حقه. وهى فترة طويلة.. عاشها الكاتب وشارك فى احداثها سواء فى عمله فى المحجر او المطبعة او الجريدة او الحزب او القرية، وهذا يبرز فى قصص «الذكرى العاشرة» و«الارض الطيبة» و«احد الجنود المجهولين» و«صور من يوم الارض» و«جدران غير طيبة» و«ريبورتاج متأخر» و«خطوات على طريق العودة» و«زيارة صيفية» و«سومارة» و«انا ابوك ياجميلة» والرجل الذى حمى الامن. والبطل فى هذه القصص فلاح اصيل وثورى يقاتل من اجل حقه وارضه.

ولقد خطر ببالى ان اقسم قصص حنا ابراهيم تقسيما اخر يرتبط بالجو القروى الذى تصوره، وهذا التقسيم ينبع من وسائل النقل المعروفة، فقصص الفترة الاولى هى فترة الجمل والحمار فما اكثر ترديد هذين الحيوانين وربما اختارهما حنا رمزا للصبر. والفترة الثانية هى فترة التراكتور حيث تظهر هذه الالة الحديثة، وربما اختارها حنا ليصور محاولة قلع الجذور، والفترة الثالثة هى فترة السيارة وربما اختارها حنا ليعلن عن قوة انطلاقة هذا الشعب.. ولكن دعونى اعترف ان هذا الاجتهاد منى ربما لا يقنع الاكثرية خاصة اذا علمنا ان علاقة حنا ابراهيم بالرمز اسوأ من علاقة الحماة بكنتها.

ان مايميز هذه المجموعة الكبيرة من قصص حنا ابراهيم هو الامور التالية:

اولا: الارتباط بالارض وتمسك الفلاح بارضه ووطنه وقريته وبيته القديم وذكر اسماء لبعض قطع الارض والنباتات البرية.

ثانيا: ابراز البطل الشيوعى الصادق المخلص لوطنه وشعبه والمضحى بسعادته ولذة الحياة من اجل الاخرين، كما يبرز فى «البيت القديم» و«ويثة» و« قصيدة لليوبيل الفضى».. و«لقاء غريب و«عن الانسان السعيد» و«احد الجنود المجهولين ،و «صوت من يوم الارض. وهذا الشيوعى يفخر بموقعه وموقفه .ففى ص ١٢٨ من «ازهار برية» يدور هذا الحوار:

الاخ عربى

– نعم

–من اين؟

– من اسرائيل

–

ويبدا على وجهه تعبير هو مزيج من الدهشة والاشمئزاز.

نعم من اسرائيل وشيوعى ايضا.

ثالثا: تصوير قضية شعبنا من كل جوانبها. الاستعمار البريطانى والرجعية العربية-الصهيونية

رابعا: التصوير الفوتوغرافى الدقيق للبيئة القروية الفلسطينية:

خامسا: الحس الطبقى... فالارتباط بالفلاحين المنسحقين والعمال بارز جدا وان كان نصيب الفلاحين هو الاكبر فيعود لسببين اولهما محاولة ابراز تمسكنا بالارض ومقاومة قلعنا من جدورنا وتحويلنا الى عمال مطاعم وشوارع، وثانيهما ان الكاتب ابن القرية الزراعية.

سادسا: ان بطل حنا ابرهيم هو بطل لاكثر من قصة فنايف الجمال هو بطل لقصص «رفيق فى السلاح» و«مكان مقدس» وبطل ثانوى فى «البيت القديم و«مفهوم قديم للثورة».

ان حنا ابراهيم فى قصصه يحاول ان يمزج بين العمل الادبى والوثيقة التاريخية، فهو قاص مؤرخ لايجهد نفسه من اجل الفن القصصى قدر ما يجهد نفسه ليسجل الواقع التاريخى بصدق تاريخى. فابطال قصصة وحوادث قصصه تشعر انك تعرفها ان كنت مخضرما كحنا او ان كنت شابا

وسمعت بطولات والدك عن الثورة او أنك شاركت فى خلقها خاصة فى القصص الاخيرة . وتمسك حنا بالواقعية الى ابعد حدودها جعله احيانا يبتعد عن الفن القصصى ويروى احداثا وقعت دون ان يغير شيئا حتى اسماء اصحابها. ففى قصة «من صور يوم الارض» يروى قصة ابو طه وابنه «دينو» اللذاين يسكنان عرابة ويذكر اسم سكرتير الحزب الشيوعى فيقول «هيك اذن.. هذا اللى بوجعهم، طيب ليبشروا الا ان الارض بحالها لتصير شوعية. ولك ياولد رح شف لى فضل اذا بقلبنى فى الحزب بتاعه انا ابوك ياطه مريح التعبان» وأبو طه قد استراح قبل يومين وهو عم ابى وامى وكان من المفروض ان اكون فى هذه اللحظات اشارك فى ختمة اليوم الثالث لوفاته. وقد حدثونى يوم الجنازة انه مات وهو يتمسك بيده بورقة الخمس ليرات ويقول «بدى اركب فيها واروح ميعار»

وحنا ابراهيم احيانا يتدخل كثيرا فى ابطال قصصة فيجعلهم يتحدثون بما هو فوق مستواهم الفكرى فابوعبد الرحمن بطل قصة «البيت القديم» عجوز شارك فى ثورة ال ٣٦ وهو ناطور ابن ناطور ولكنه يحدثك عن اثار الفراعنة ويقول ليثبت قوله «يجوز ان امراتى ملت وهى تسمعنى احكيها للقريب والبعيد لكن اما قال المتنبى فليسعد النطق ان لم تسعد الحال»

واحيانا يترك دور القاص ويبرز دور الباحث الاجتماعى او السياسى او المحرر الصحفى ففى قصة «حين لم تعد المرأة العربية ضلعا قاصرا ،يقول معلقا على اغانى هذه المرأة:

«وسيأتى يوم تلاقى فيه هذه الاغانى الاعتناء اللازم» واحيانا اخرى ينسى دوره كقاص ويلجا الى التعليق السياسى، ففى قصة «جدران غير طيبة» يقول: وينبغى ان نسجل هنا ان يوسف سوسان لم يكن يوما ضليعا فى السياسة ولاحتى مهتما بها ولم يحشم نفسه ابدا عناء تحليل الظروف المتغيرة التى ادت ان يعرض عليه قضاء شهر العسل فى اسرائيل».

واحيانا اخرى ترى بطلة يحدث رفيقه او راوى القصة الذى هو قروى مثله باحاديث تفسيرية وكانه يخاطب اجنبيا مثل قوله فى قصة «رفيق السلاح» و«بضعة ارغفة من خبز الذرة التى تسمى كراديش »او قوله «فى البيت القديم»: زفونى كما يليق بعريس محترم وكان صف سحجة لم تشهد القرية اكبر منه، نسيت ان اقول لك ان الشعراء الشعبيين نحن نسميهم حداة للمرة الاولى وربما الوحيدة فى حياتهم لم يتقاضوا اجرا كذلك»

وحنا ابراهيم فى قصصه يعتمد على السرد ولا يلجا الى الحوار كثيرا وان لجأ اليه يبدو للقارئ انه لايجيده فهو إما فوق مستوى البطل او مزيج بين العامية والفصحى والافضل لو كان بالعامية او بالعامية المفصحة.

وفى بعض الاحيان ترى قاصنا يستطرد فيكتب قصتين فى قصة واحدة كما حدث فى «الارض الطيبة» او نراه يلجأ الى الخطاب او التقرير الصحفى.

وحنا ابراهيم عندما يهمل فنه ويهتم بالقضية والتاريخ فذلك يعود الى حنا الانسان القائد الشيوعى الذى يقضى وقته بين العمال والفلاحين شارحا موعيا او خطيبا فى الاجتماعات العمالية والانتخابية او محررا فى الجريدة او عاملا فى المطبعة او حجارا فى محاجر البعنة او

جمالا صغيرا كما يبدو من قصصه الاولى. فكاتب له هذه الخلفية لاهم له الا ان يوصل كل مايريده لقارئه البسيط. وان كنا نتلمس العذر لحنا ابراهيم فى قصصه الاولى حيث كانت غالبية شعبنا من القرويين الاميين او الذين يفكون الحرف بصعوبة فلا نعذره اليوم فقراؤه اليوم مثقفون وجامعيون وحتى هؤلاء الذين كتب لهم في البداية قد ازدادوا وعيا وادراكا لما يقراونه

ان التجديد هو حركة الحياة الدائمة والمستمرة ولاطعم للحياة بدون تجديد ونحن كتاب القصة القصيرة كتاب هذا الجيل الذى ولد بعد حنا ابراهيم... نعتز به ككاتب صادق ومثابر ونعتز به كصديق ودود ونعتز به كقروى ونعتز به كمناضل عنيد .. ولكننا نريد لحنا ابراهيم ان يطور ادواته وان يتعامل مع الكلمة القصصية معاملة ارقى. فالغد هو الحياة .. والحياة متجددة وحنا ابراهيم خير من يفهم الحياة وابعادها.

حوار

الكاتب والناقد صبحى شحرورى:

مع الحياة، ضد تأليه البنية

أجراه: انطوان شلحت

صبحي شحروري كاتب فلسطيني ليس شديد الانتشار، رغم أنه غزير الانتاج وعميقه. تحبطه في غالب الاحيان- كما سيقول لنا في سياق هذا الحوار- الطبعات الرديئة المليئة بالاخطاء، وما اكثرها، فيعزف عن النشر، صدرت له حتى الآن مجموعة قصصية بعنوان «المعطف القديم». وله مجموعة اخرى تحت الطبع بعنوان «الداخل والخارج».

بعد العام ١٩٦٧ اتجه الى كتابة النقد مدفوعا باحساس مسؤول لفعل شيء ملموس في مواجهة اختلال كثير من المعايير التي يؤمن بها هذا الاحتلال الذي انعكس في معاملة الاديب، من خلال طقوسية كاملة «بمعايير اخرى ليس بينها أدبه»- كما يقول.

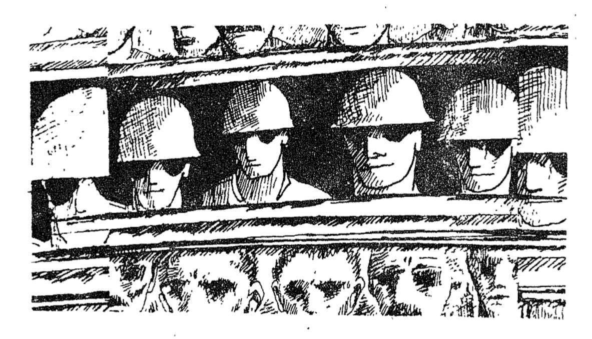
كتاباته النقدية تنظمها رؤية ناضجة ومفاهيم فكرية ذات بعد وعمق كبيرين. وربما يكمن السبب في تلك التوليفة الخاصة التي تقوم، عند هذا الناقد، على نقد اعمال ادبية وابداعية يكون فيها، المضمون والعنصر الفني سيد الموقف. واذا شئنا الدقة فانه ذلك النقد الذي لاينصرف عن المضمون انصرافا شبه تام لهثا وراء شكلانية الكتابة، وذلك النقد الذي لايباعد «المضمون الجيد» بينه وبين تتبع العناصر الفنية التي تشكل آصرة عضوية في الجسد المتكامل للعمل الابداعي نفسه.

- في البداية حبذا لو تذكر لنا نبذة عن البدايات الثقافية والحياتية وعن مصادرك المعرفية، عمقياً وافقيا؟

* أرى ان هذا الطلب ينطوي على مسألتين:

أ) المصادر التي أثرت في كقارىء.

ب) البدايات فيما كتبت.



أحب أن اقرر اولا أننى من المغرمين بالقراءة الى درجة شديدة. ولا ادرى ماذا أفعل فى اليوم الذى لا اقرأ فيه . وقد بدأت قراءاتى عامة، إذ كنت اقرأ كل ما يصل الى يدى، ومع الزمن أصبح لى منحى واضح فأنا لا اقرأ الآن الا الكتب المتخصصة، ومن بين ما تزخر به مكتباتنا نادرا ما تعجبنى بعض الكتب.

ولدت عام ١٩٣٤ وعشت مثل اى طفل ريفى وتفتح وعيى على الدنيا فى اوائل الاربعينات. وعشت طفولتى حتى نهاية الصف السابع ابتدائى فى قريتى بلعا ، قضاء طولكرم. دخلت الكتاب واعجبت به على عكس الكثيرين. هناك لاسقوف دراسية اسمها الصفوف. ويسمح للفروق الفردية ان تظهر إذ يتخرج الطالب بعد ان يعرف كل ما لدى الاستاذ. وفى فترة قياسية تعلمت مبادىء القراءة والكتابة والحساب كما يقول السكاكينى العظيم. اما المدارس النظامية فلم اغرم بها، آسف لجحودى فالعبودية للمعلم فيها تجاوز وكثر هم المعلمون الذين لاينطبق عليهم هذا القول.

معلمى الاخر كان «الهيش» باللفظة الدارجة على كل ما فيه من ظواهر ومؤثرات وعلى كل ما يكتسب فيه من مهارات.

«فتوحات الشام» و«الأم»

أول كتاب قرأته كان «فتوحات الشام» للواقدى وهو كتاب يؤسطر التاريخ. ثم قرأت بعض الادب الشعبى وبعض روايات جرجى زيدان. بعدها عثرت على قصص ارسين لوبين واغرمت بحبكتها واقبلت عليها بنهم. وفى اول الشباب قرأت رومانسيات المنفلوطى المترجمة وبعض رومانسيات محمد عبد الحليم عبد الله الاولى. وفى وقت مبكر اكتشفت ادب نجيب محفوظ. بعدها اتجهت لقراءة الادب العالمى المترجم. قرأت بلزاك وكثيرا من الروايات الروسية قبل الثورة، من معطف غرغول حتى بعض اعمال العملاقين تولستوى ودستويفسكى رغم الاختلاف القائم فى التوجه بيهما التوجه الملحمى عند الاول والتراجيدى عند الثانى، وقرأت ادب ما بعد الثورة

واعجبت ب «الام» و يالدون الهادىء» بالذات، بالاضافة الى كثير من الكتابات الايديولوجية. اما من الامريكيين فقد اعجبت بهمنغواى واسلوبه القوى البسيط وجمله القصيرة، بعدها اتجهت الى دراسة الفلسفة ونلت فيها شهادتى الجامعية الاولى. وكنت انظر اليها دائما كاحدى الطرق المؤدية الى الادب مثلها مثل بقية العلوم الانسانية. من المجلات تابعت مجلة «الاداب» ومجلة «الطريق» اللبنانيتين ومجلة «شعر» وما كان يدور من صراع ايديولوجى بينها.

اما عن الكتابة فقد بداتها فى الصفحة الادبية لجريدة «الجهاد» ثم فى بعض الصحف اللبنانية. وعندما صدرت «الافق الجديد» فى اوائل الستينات ساهمت فيها مساهمة فعالة وكتبت بها عدة قصص اشتهر بعضها مثل «الزامور» و «سلة التين» وغيرها.

اما قصة «المعطف القديم» التى سميت مجموعتى الاولى باسمها، فقد نشرتها فى مجلة «افكار» الاردنية التى صدرت قبل العام ١٩٦٧ وكان يترأس تحريرها صديقى الراحل الاستاذ محمود سيف الدين الايرانى، القاص الفلسطينى المعروف. فى «الافق» كنا أبناء جيل نكتب القصص وتدور بيننا المناقشات وكان رئيس التحرير، الاستاذ امين شنار، يوفر لنا درجة من الديمقراطية أرضتنا جميعا.

«الافق الجديد» ارست لجيل اصبح معروفا ويمثل مرحلة تاريخية بالنسبة للادب الفلسطينى، وقد ارتبط اسمى باسم القاصين الشهيد ماجد ابو شرار وكاتب التراث المعروف الان الاستاذ نمر سرحان، كنا نكتب دون معرفة سابقة بيننا وكنا نزور المجلة احيانا فيحصل تعارف ما، ولم تتح لنا الفرص المتاحة الان، لم يكن لنا اتحاد ولم تكن تعقد بيننا لقاءات متواصلة كما هو الحال اليوم، وقد كتبت حتى عام ١٩٦٧ (٣٧) قصة تحديدا ضمنت تسعا منها فقط فى مجموعتين الاولى «المعطف القديم».

تحبطنى فى غالب الاحيان الطبعات الرديئة المليئة بالاخطاء وما اكثرها فاعزف عن النشر. لى مجموعة تحت الطبع بعنوان «الداخل والخارج» لا ادرى متى ستخرج للنور لنفس الاسباب السابقة.

بعد العام ١٩٦٧ تابعت كتابة القصة واتجهت ايضا الى كتابة النقد لاحساسى بالمسؤولية واختلال كثير من المعايير التى أو من بها. أعنى ان يعامل الاديب بمعايير اخرى ليس بينها أدبه.

– الى اية مدرسة نقدية تنحاز فى ضوء تعدد الاتجاهات النقدية الاصيلة والمنقولة والمطعمة، التى يزعم كل اتجاه منها أنه تبوأ المرتبة الاولى فى مواكبة عملية الابداع الادبى؟

«الأدبية» والسياق الاجتماعى:

* أنتمى صراحة لتيار الواقعية. انى احس بطغيان الروح البراغماتية، وانا ارى انه لابد من حماية المشاعر الانسانية منها، لابد من حماية العالم الداخلى للانسان والالتزام بتفكير واقعى

يدورحول موقف مركزى. الواقعية هى التى تمكن من ادراك النزعة قبل ان تصبح ظاهرة وهى التى تساعد الفنان على ان يرى الحياة ويمتلكها. يجب ان نرى حيوات الاخرين، ان نرى العالم من خلال علاقة متبادلة، ولابد من الكشف عن الشخصيات فى حالة حركة وصراع. وعلى الكاتب ان يصغى للحياة، ان ينحنى فوقها باهتمام ليراقب ويسجل. ان الفنان الذى يمتلك فنتازيا وخيالا جامحا هو بالتأكيد خلو من المواهب الاخرى. على الاديب ان يتعامل مع الاشياء لا ان يطوق نفسه بأشكال لغوية وصور فنية ورموز اسطورية فقط فهذا وسط اصطناعى يؤدى بالفنان الى ان يدفن نفسه وينقطع عن الحياة.

غير انه تحت مظلة هذا العنوان العريض (الواقعية) اتجاهات متعددة، فهناك الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية وغيرها. لقد تلقت نظرية الانكاس التى أتهم بها لوكاتش نقدا شديدا من بريخت وغيره كما ادخلت تعديلات من كثيرين بعضها يعتبر تطويرا مشروعا وبعضها يعتبر انحرافا، ومن افضل الاضافات والتعديلات ما فعله لوسيان غولدمان فى نظريته المسماة بالبنيوية التوليدية والتى تنهض بمهمتين رئيسيتين فى أن واحد طال الجدل بين انصار كل منهما وهما:

أ- دراسة الادبية من جهة، اى الاهتمام بالنص واضاءته من داخل، والتعامل معه كبنية تحتاج لجهد فى تحليلها دون ان نجعلها تقول إلا ماتقول.

ب) ثم ردها الى سياقاتها التاريخية والاجتماعية.

وهو يميز بين الذات الفاعلة المتجاوزة لذاتها والتى تلقى بالا لهموم الطبقة او الجماعة التاريخية التى تنتمى اليها. وهو بربط بين السياقات والنص عن طريق مايسميه «رؤية العالم». و«رؤية العالم» كلية متجانسة. وعطفا على ماقلته عن النقد فانا ارى ان عمل الناقد الاساسى يجب ان يتصل بمشكلة الوحدة ونوع التكامل الذى يشكله العمل الادبى، والصلة القائمة بين الاجزاء ودورها فى بناء التكامل. ان «رؤية العالم» تستطيع ان توحد وظيفة ابنية متغايرة فى المحتوى. وهى موجودة داخل النص وخارجه معا. أنها اساس معرفى لفهم العلاقة بين الاجزاء والكل داخل النص وبين الاجزاء وبعضها وبين البنية وبنى اخرى ثم الربط بين كل ذلك والاوضاع التاريخية والاجتماعية للطبقة او الجماعة التاريخية. وهى تنحاز للوعى بالممكن وتسهم فى وضع التصورات لحل المشكلات.

وهذه الذات الفاعلة تختلف عن الذات العادية بانها تقيم بينها وبين موضوعها وحدة جدلية يتم بها تجاوز الانا الى النحن. والبنية تتحدد بوظيفتها وهذا يناقض البنيوية الشكلية التى تؤله البنية وترى انها معزولة عن اى سياق وليس لها هدف الا ذاتها ولا وظيفة الا ما تقول.

لقد ورد الينا اثر البنيوية عن طريق الكتاب المغاربة نظرا لقربهم الجغرافى والثقافى من فرنسا، وهذه النظريات متأثرة بعلم اللسانيات، وفى رأيى ان

علينا ان ندقق فيما نأخذ. وهناك نقاد مرموقون استفادوا من البنيوية دون ان يفقدوا مواقعهم التقدمية لعل اشهرهم د. يمنى العيد، وانا معجب بما تكتب اشد الاعجاب وارى انها تتجاوز التأثر الى التاصيل. لقد استفاد غولدمان من عدة اتجاهات دون ان يفقد اصالته، اما النص عند الشكليين من البنيويين فهو جيشان يتمحور ويدور على نفسه دون ان يتقدم.

وأخيرا فانا ارى الذات فى النص وهى تواجه ازمة هوية ولا تجد خلاصها الا بالتمسك بالتاريخ، مثلها مثل جماعة تاريخية او طبقة تواجه مأزقا تاريخيا هى الاخرى وازمة هوية فتعود الى البحث عن الجذور. قد تسود الضبابية فترة لكن الوضوح قادم لامحالة. الشاعر او الكاتب تغريه التجربة الذاتية يمر بأزمة هوية وضبابية ثم يجد خلاصة فى الانتماء لجماعة او طبقة تبحث هى الاخرى عن أصالتها بالمواجهة ومعرفة الاهداف والتمسك بالتراث الى غير ذلك ولعل هذا اقرب ما يكون الى وضعنا الحالى اعنى ذلك التقابل والترابط القائم بين اديب القضية وجماهير القضية. ويمكن للنقد ان يستفيد من هذا فى مراجعة بعض النصوص وفى اثناء تحليلها.

-هذا يعنى ان الناقد لايمكنه ان يمارس النقد دون منظور عام او رؤيا شاملة للعالم؟

-الجواب الوحيد وبناء على كل ما تقدم هو: لا يمكن.

-كيف ترى الى النقد الادبى الفلسطينى عموما وفى فلسطين المحتلة خصوصا، ما هو واقعه الراهن وما هى عوامل نهوضه؟

احب بداية ان اقر صعوبة كتابة النقد خاصة الذى يطمح لان يصبح دراسة علمية فهو يحتاج الى اطلاع وموهبة، وكتابته عندنا غير مجزية فالاهتمام بالنص اكبر. والناقد يحتاج الى نصوص تحرشه، تثير اهتمامه كقارىء مستمتع بقراءة الادب وهذا ما لاتوفره النصوص عندنا. البعض يظن ان الناقد هو مراجع كتب فقط وان عليه ان يكتب عن كل ما يصدر. لعل هذا ينطبق على بلدان اخرى الاعمال الجادة فيها اكثر وانضج. عندنا تأتى الكثرة على حساب النوعية والبعض يذيلون كتبهم الجديدة بقائمة طويلة بأسماء الكتب التى الفوها حتى دوسيهات الطلبة ويرون ان كثرة الكتب مثل كثرة الاولاد الذكور تسند الظهر وتعلى المرتبة.

أننا وبحكم السيطرة الخارجية المتواصلة علينا لم نمارس الموضوعية العلمية والحياد العلمى عمليا، والنقد الصريح مازال يغضب وقد عانيت من ذلك، بعض اصدقائى ردوا بكتابات كيدية لأن آرائى لم تعجبهم.

فى الخارج يوجد نقاد فلسطينيون تغلب على معظمهم الأكاديمية مثل د. احسان عباس، وممن كانوا فى الداخل وخرجوا الناقد الشاب فخرى صالح وله كتابات ممتازة، ولو اننى قرأت مؤخرا ما يشى بأنه واقع فى حبائل البنيوية

الشكلية التى هى نظرية عدمية تؤله النص وتنفى اهمية ما عداه.

فى الداخل بدأنا بدايات مشجعة ثم انتهينا الى القليل. ممن كتبوا د. ابراهيم العلم وهو مثلى ممن ظلوا هنا من كتاب «الافق الجديد». معظم الكتابات يطغى عليها طابع التسرع. لقد قام اتحاد الكتاب مؤخرا مشكورا باقامة ندوات مناقشة لبعض مايصدر عندنا شاركت فى بعضها. وقد سعدت بدخول بعض الاكاديميين الى الساحة وان كان معظهم متشددا ولعل من المعهم د. محمود العطشان من جامعة بير زيت.

الجسم الأدبى مصاب بالتشتت:

كما ان هناك صديقى القديم- الجديد الاستاذ محمد البطراوى الذى له وجود فاعل فى الحركة الثقافية عموما، وان كان لايكتب الا اقل القليل. وقد ارتبط اسمانا وان كنت اكثر منه نشاطا فى مجال الكتابة نظرا لانشغاله بمهام كثيرة، البعض يهاجمنا معا بدعوى قلة الكتابة وهذا ظلم لى.

والنقد الصحفى له وظيفة كبرى فهو المحرك على المدى القصير، غير ان النقد المنهجى والعلمى أبقى. لقد اصدرت كتابا عن القصة القصيرة مع الزميلة د. حنان عشراوى لم يتح له ان يوزع لان الدراسة قدمت اساسا لمؤسسة خاصة واحتسب هذا العمل ضمن نشاطها.

وكما تعرف فقد نشرت دراسة اعتز بها عن ديوان الصديق عبد الناصر صالح **«المجد ينحنى امامكم»** وانا اعتبره من افضل الشعراء المحليين ان لم يكن افضلهم. واكثر مايعجبنى فيه انه تابع وكافح وواصل اصدار دواوينه، ولقد بدأ مع كثيرين من ابناء جيله فأين هم الان؟

ممن كتبوا وصمتوا الان الشاعر المجيد خليل توما وله دواوين كثيرة وهناك شعراء شبان لعل من ابرزهم المتوكل طه وقد طور ادواته الشعرية مؤخرا على نحو واضح.

فالنقد كما ترى ضعيف لانه يتطلب احاطة شمولية وطول نفس ولعل رجع الاحداث السريع لايتيح لنا ذلك بالاضافة لما تقدم عن ضعف الادب نفسه واحجام كثيرين من الاكاديمين عن الكتابات الجادة. ومن المضحك حقا ان ترى كثيرين منهم يملأون الصفحات الداخلية للصحف اليومية بالمقالات الموجزة المفتعلة ويعتبرونها انجازا ضمن مسار تدرجهم في السلم الاكاديمى. وهم بذلك ينافسون الناشئة.

ان الجسم الادبى مصاب بالتشتت الدائم. اذكر التجمع حول «الافق» اول صدورها والتجمع فى «البيادر الادبى» اول مجلة ادبية صدرت بعد عام ٦٧ وازدهرت كثيرا اول صدورها وغيرهما من المجلات الادبية. وانا احمل اصحابها مسؤولية الانفضاض من حولها، بعضهم يقول لك صراحة ليس هذا النقد الذى نريد ويهاجمك بدعوى ان «نقدك احباطى».

واخرون لايقولون ذلك وانما يعملون بطرق مختلفة لاقصائك. فماذا تفعل؟

-ما هو موقع الرواية الفلسطينية فى الضفة والقطاع بشكل خاص من الرواية العربية المعاصرة ومن الرواية العالمية تاريخيا؟

* الرواية فن اوروبى قمنا وما زلنا نقوم باستيراده وانا اومن بقول لوكاتش انها ملحمة

البورجوازية. وقد ظهرت مع ظهور الطباعة ازمة البطل الفرد المشكل الذى لايتفق مع مجتمعه على عكس الملحمة التى ارتبطت بالمجتمعات البدائية حيث سيطرة الجماعة مطلقة.

ان المشكلة القائمة عندنا هى فى ان الكثيرين ممن يتصدن لكتابة الرواية عندنا يكتبونها ابتداء كأنهم مؤسسوها ولايراعون تقاليدها ولا يتفاعلون مع شكلها كصنف ادبى فيأخذون منه ويعطونه وهكذا فان معظم ما يكتب محليا على انه رواية لايقع فى اطارها. لقد قرأت مؤخرا روايات اكثرها محبط، هناك المذكرات الخاصة وقد تكون جميلة جدا ولكنها ليست روايات. وهناك روايات تأمل فيها خيرا لما تعرفه من جدية اصحابها فترى انها تحشد كل النمطيات وتنحدر الى مستوى التبشير الصرف، إن للأيديولوجية علاقة بالنص لكن بينهما حدود والنص الذى يقول ايديلوجية فقط يسقط.

وللاجابة على سؤالك اقول ان هناك روايات فلسطينية ناجحة فى العالم العربى. بعض اعمال حليم بزكات وجبرا ابراهيم جبرا، ومن جيلنا هناك روايات يحيى يخلف، وهذه الروايات هى بمستوى بعض الروايات العربية ودون بعضها انها ليست فى طليعة هذه الروايات وأدلك على ذلك بأن الروايات التى درست على انها لجيل مابعد نجيب محفوظ ليس بينها رواية فلسطينية ولا ترقى الى هذا المستوى الا بعض اعمال كنفانى «وما تبقى لكم» بالذات ومن ناحية فنية صرفة. ان الروايات التى نوه بها كانت فى معظمها مصرية وبعضها سورى (روايات حيدر حيدر) ولقد نشأت معرك،. بعد ندوة فاس للرواية، بين النقد الجديد الواقع تحت تأثير المغاربة والنقد الاجتماعى القديم الذى مثله الاستاذ محمود امين العالم واتهم النقد القديم بالقصور، الا ان الاستاذ العالم رد اكثر من مرة ورد التهم الباطلة التى وجهت اليه.

من مواد العدد القادم

-محور: الجامعة/ التعليم/الإعلام:

(د.سيد الزيات/ ليلى الشربينى/د.طاهر مكى)

-قصص رضا البهات/محمود شقير/اكرم القصاص/

-مقال مهدى الحسينى:سقوط البترودراما

-قصائد: محمد البرغوثى/يوسف ادوار وهيب

-رسائل: صنعاء (أبو بكر السقاف)/ باريس (بولس كرمى)/ المنيا (عبد الرحيم على)

ندوة «أدب ونقد»

السينما المصرية بعد أحداث الخليج:

الأزمة والحلول

«صناعة السينما فى مصر بعد أحداث الخليج: الأزمة والمخرج» كان عنوان الندوة التى دعت إليها مجلة «أدب ونقد» وعقدت بمقر حزب التجمع مؤخرا، بحضور عدد من المهتمين والفنانين والمنتجين، وبغياب عدد آخر من المسئولين عن العملية السينمائية تنفيذيا (رغم دعوتهم)

فى تقديم الندوة قالت فريدة النقاش (رئيس التحرير) أن فكرة الندوة تعود الى الناقدة السينمائية ماجدة موريس، وأوضحت أن المعالجة الصحفية للأزمة تتناول جوانبها الثانوية ولاتتطرق الى سياقها العام وجذورها الأصيلة. وأضافت أنه من الممكن النهوض بصناعة السينما إذا وضعنا يدنا على العلل الحقيقية وعلى أسباب التدهور وسبل الخروج والحل. إن أزمة السينما ذات ثلاثة أبعاد:

أ- الصناعة ، التى كانت الصناعة الثانية فى مصر بعد الغزل والنسيج.
ب- التوزيع، واعتمادنا على السوق النفطى الخليجى.
جـ- الانتاج، والجمهور المتذوق

فلنبدأ : ولنناقش هذا المثلث المتدهور.

السيناريست فايز غالى: الأزمة أقدم من الغزو:

يقع المرء فى حيرة حينما يتحدث عن أزمة السينما، فهل يبدأ الحديث بالأزمة الاخيرة الناتجة بعد غزو الكويت أم قبل ذلك؟ فى رأيى أن الأزمة بدأت قبل الغزو ومنذ فترة كبيرة جداً، ويأتى الغزو ليجعل الامور معلنة وملحة لأول مرة.

إن السينما المصرية قد وصلت فى العشرين سنة الأخيرة الى حافة الهاوية، لانها لم تعد تدار من خلال أصحابها الأصليين بل صارت تدار من خارج مصر، من إناس لاينتمون لمصر، ولايعتبرون السينما المصرية صناعة وطنية كما كان قبل ١٩٥٢.

بعد ١٩٥٢ دخلت الدولة كطرف فى العملية الانتاجية، ودخل القطاع العام فى السينما كصناعة لها ملامح وتوجه سياسى و أيديولوجى، وربما كانت هذه هى المرحلة الوحيدة فى تاريخ السينما المصرية التى حدث بها ذلك، وهى المرحلة الزاهية للسينما المصرية. وقد انتهت هذه المرحلة الزاهية فى فترة السبعينيات وهى الفترة الحالكة فى تاريخ السينما، وهى التى أوصلتنا الى مانحن فيه.. حيث غاب القطاع العام عن هذه الصناعة مع وجوده فى مجالات أخرى وأنا أتساءل: هل هذا مقصود أم لا؟!

لقد فقدت السينما المصرية الكثير منذ أوائل السبعينيات، وأطلق الحبل على الغارب لأى نوع من الافلام، وتكفلت الرقابة بنزع أى فيلم جاد له قيمة، فقد صدر بعد فيلم المذنبون عام ٧٦ قانون الرقابة المعدل الذى أصدره جمال العطيفى فوصلت الاموراالى أن أصبح القيام من كرسى الى كرسى اتهاما أخلاقيا أو دينيا أو امنيا. واكب كل هذه الامور تدهور فى حالة دور العرض والاستديوهات والمعامل وبيروقراطية عجيبة تتحكم!

والغريب أن القطاع العام عندما غاب عن الانتاج لم يغب ككل، بل ظل كبنك تسليف للافلام فى بعض الأحيان، ولم يغب كأجهزة ومعامل تؤجر للقطاع الخاص كالشقق المفروشة، يعملون بها ويخرجون حاملين معهم مكسبا كبيرا، ولايعود للدولة غير أموال التأجير.

الاستوديوهات والمعامل أصبحت فى أسوأ حال، دور العرض تتناقص وأصبح الاستثمار فى جراج أفضل من الاستثمار فى دار عرض. أضف الى ذلك تغير نوعية المشاهدين الذين يأتون لدور العرض من الطبقات الطفيلية أو الحرفيين بكل ثقافتهم، ليصبح المنتج خاضعا لأطار العرض والطلب، ومن هنا أصبح التنازل وظهور مايسمى بأفلام المقاولات التى تنتج فى خمسة أيام !!

نأتى للجانب المظلم وهو سيادة مفهوم الخليج فى التوزيع، أو أخلاقيات الخليج، حيث دخل الموزع الخليجى بشكل رهيب فى السينما المصرية وأصبح يديرها من الخارج، وأسماء هؤلاء معروفة ولايهمهم حال السينما ، كل مايهمهم هو تعبئة الفيلم فى شريط سينمائى أو فيديو، ليباع فى منطقة تغطيه ربحا يصل الى ٤٠٪ من تكلفته، وبالتالى هومهتم بإعطاء الفيلم مواصفات المنطقة التى يوزع بها

ان السينما المصرية بالمهن التى تعمل فيها والمهن المساندة يمكن أن تصل استثماراتها سنويا

لأكثر من مليار جنيه، لماذا تترك الدولة هذا المليار يضيع؟ إن هذا السؤال أوجهه الى وزير الصناعة وهو أحد المسئولين الأساسيين ،لأن السينما بعد الفن هى منتج صناعى، فيها بشر وطاقات بشرية، ولاتملك أى بلد عربى ماتملله مصر من حيث المعدات والمناخ الملائم، الذى يجعل هذه الصناعة تنمو وتنهض وتعود كما كانت.

الناقد كمال رمزى: التعاونيات طريق الخروج:

ليس لدى كلام كثير أضيفه للكلام السابق، لكن لابد أن نتحاور حتى لايكون الكلام منولوجا من طرف واحد.

إننا إزاء مرض مزمن فى السينما المصرية، ولقد مرت فترات كانت السينما فيها تمثل الدخل الثانى بعد القطن. طوال هذا التاريخ لم يلتفت أحد لهذه الصناعة كأساس مادى، واغتنى من هذه السينما عشرات المنتجين وعشرات الممثلين وعشرات المخرجين. ولكن طوال هذا التاريخ لم نسمع (الا فى القليل النادر) أن فنانا أقام دار عرض أو استديو او معملا، فيما عدا مجموعة الرواد الأوائل، بل على العكس فإن الاموال التى تأتى عن طريق السينما تعامل كمالوكانت اموالا قذرة- بالتعبير الاقتصادى- تحتاج الى غسيل ، فتبنى بها عمارات، حتى أن هناك محطه اسمها محطة فاتن حمامه ، وهذا لايسئ لها ، لأن بها مجموعة من العمارات تملكها فاتن حمامة، لكن لم نسمع أن هناك ستوديو أنشأته فاتن حمامة، وعندما مات انور وجدى فى أوروبا وجدوا فى جيبه أغرب شئ يمكن أن يكون فى جيب إنسان ذاهب للعلاج: صورة لعمارته!! وعشرات الممثلين عملوا أساطيل نقل وفتحوا اجزاخانات وعشرات المشروعات التى ليس لها علاقة بالسينما.

السينما نشاط مظلوم من قبل الجميع، والجميع متواطئ فى هذا الوضع الراهن..و نحن كمتفرجين متواطئون، إن التذكرة التى أقطعها هى بمثابة عقد بينى وبين السينما ، بأن تتيح لى رؤية مريحة واستماعا كاملا، ومكانا نظيفا، ومن حقها أن أدفع ثمن التذكرة، وأن أجلس فى التزام تام دون التعليق، ومعظم السينمات لاتعطينى حقى،ولا أو تقوم بتنفيذ واجبها تجاه المتفرج، واستمرار ذهاب المتفرج الى دور العرض، هو تنازل عن حقه. وهناك قوانين صناعية لهذا المنتج لوطبقت سوف ينجح وهذا دور وزارة الصناعة وليس وزارة الثقافة.

من ناحية أخرى، فإننا أمام وافد جديد وهو الاعلان داخل شريط الفيديو، واخواننا فى الخليج لديهم قوة شرائية ضخمة، لذلك وجدت شركات العطور والسيارات والرخام والسيراميك وغيرها .. فى هذا السوق مجالا كبيرا وواسعا لتسويق وبيع منتجاتها. إن أجهزة الفيديو فى العالم كله تمثل ٢٧٪ من كمية الاجهزة فى الخليج. إذن نحن أمام قوه دعاية أكبر من أى وسيلة أخرى، إذ لجأت تلك الشركات الى الفيديو للإعلان فيه ونزل مندوب التسويق الى مجال الاعلان فى الفيديو، وبدأ يبحث عن مخرج وسيناريو للاعلان.وعلينا أن نتخيل شكل الافلام فى الفيديو فى هذا الاطار، لأن معظم هذه الافلام لم نرها فهى توزع فى الخليج فقط، وكلها لها مواصفات واحدة. فيها كوميديان واحد (يونس شلبى أو احمد بدير أو سعاد نصر) وتشترك معهم سميرة صدقى، وأصبح لهم دولة خاصة فى عالم السينما ، وهم لايبحثون عن السيناريو فالارتجال متاح للممثل،

بالاضافة الى رقصة، ونكتة وهكذا. وهناك ثلاث شقق فى مصر تصور بها معظم هذه الأفلام، فضلا عن فيلتين. كل هذا أثر على النشاط السينمائى وجذب عددا ليس بسيطاً كان من الممكن أن يكون رصيدا للسينما الجادة.

تستطيع السينما المصرية أن تخرج من أزمتها بأشكال عديدة، اقر بها شكل التعاونيات، وهناك أمثلة على هذه التعاونيات مثل مجموعة (خيرى بشارة ومحمد خان وسعيد الشيمى» ومجموعة «أفلام الصحبة»، وهم مجموعة من السينمائيين أجلوا حصولهم على أجورهم الى مابعد الفيلم.م هذا الشكل يخفف من الاعباء التى يحتاجها المنتج الرأسمالى، ومن الممكن أن يتكرر بالنسبة للمجموعات الفنية وخاصة انها متوفرة!

فايز غالى:الاعلانات مرة أخرى:

أريد أن أوضح موضوع الاعلانات الذى تحدث عنه كمال رمزى، لأنه مرتبط بواقعة حدثت مؤخرا ، وهى أن السعودية أصدرت تشريعا بعدم وجود إعلانات على شريط الفيديو المصرى السينمائى، وقد قلل ذلك من حجم شراء الفيلم المصرى فى الخليج. والمدهش أن غرفة صناعة السينما أرسلت برقية الى الملك فهد تناشده فيها عودة الاعلانات الى شرائط الفيديو، كى يعود الفيلم بعائد أكبر بعد الأزمة الأخيرة!

كمال رمزى: السعودية منعت الإعلان فى الفيلم المصرى ليس احتراما للفيلم ولكن كل مافى الأمر أن التلفزيون السعودى وجد ان الأفضل له ان يروج الاعلانات بنفسه نظرا للدخل الكبير الناتج عن ذلك، وانه من الأولى ان يرجع له.

فريدة النقاش: فى الخليج لايحبون الجلاليب:

نحن بصدد حالة معقدة، لكن هناك مخارج وامكانيات ، ونحن نريد أن تطور المناقشة فى اطار الحلول ونطرحها على الرأى العام السينمائى والجمهور المتذوق للسينما ، من أجل تطوير وضعية السينما المصرية.

إن الرواج الذى تحدث عنه الزملاء هو حالة وهمية مثل حال الاقتصاد المصرى كله، حيث يبدو أن هناك رواجا كبيراً للبضائع، لكن الاقتصاد المصرى يعانى من الانهيار كل يوم. ولاشك أن السوق العربية كانت نواة لعلاقة جديدة بين العرب، يلعب فيها رأس المال النفطى دوراً كبيرا، وكان من الممكن أن تكون نواة للعروبة النموذجية، لكن ماحدث كان عكسيا تماما. لقد سألت صلاح أبو سيف عن تجاهل السينما المصرية لقضايا الفلاحين بعد زينب وشئ من الخوف والارض، هذا القطاع الذى يشكل ٧٠٪ من سكان مصر، فكان رده أنهم فى الخليج لايحبون الفلاحين ولا الجلاليب، فطبيعى إذن أن تتغاضى السينما المصرية عن طابعها الحقيقى، وتتغاضى عن الواقع الذى تعيشه، أمام شروط يفرضها رأس المال النفطى فى لائحه رقابة تسمى لائحة رقابة سعودية،

وقد انعكس هذا الوضع على التليفزيون آكثر من السينما.

ماجدة موريس:مبدأ التفريط سائد:

الحقيقة أن الاستاذ صلاح ابو سيف يتحدث عن تجربة خاصة به، وكان قد طلب منه التعاون مع افلام التلفزيون لتقديم فيلم سينمائى، فاختار قصة عن حال المصريين فى الخليج وليس الفلاحين بل الموظفون وغيرهم. وكانت القصة تحكى عن علاقة المصرى بالسلطات السعودية وأحواله بعد عودته لمصر، والتغيرات التى طرأت على أخلاقياته، والواضحة على سلوكيات كثير من العائدين، فكانت النتيجه أن تعطل صلاح ابوسيف عشر سنوات لان ممدوح الليثى عندما جاء لبند التسويق وجد أن محطات دول الخليج معترضه على القصة من البداية والاعتراض ليس فقط على الفلاحين بل على كل مايتعلق بالوضع فى الخليج أو السعودية!

وهناك اللائحة المعتمدة التى ترفض شراء أى موضوعات تمس العمال والصناعة والتأمين والاسكان والزحمة والعلاقات الاجتماعية بل انه ممنوع كذلك شراء كل مايتعلق بالعلاقات الأسرية (مثلا زوج وزوجة يتشاجران ، أو يتحدثان فى غرفة وحدهما)!

إن السينما المصرية لم تكن معتمدة على نفسها فى التوزيع، والحقيقة أن السينما المصرية حتى الستينيات كانت لها اهمية خاصة عندنا من خلال القطاع العام، ولكن بعد ذلك بدأت السينما الدخول فى مرحلة ثانية بعد إلغاء القطاع العام أو الاتجاه لإلغائه ،فمن سيقوم بالانتاج الجيد؟

لم يطرح هذا السؤال أحد، لذلك فإن أفلام مثل المومياء والمستحيل والارض لم تكرر للأن. بعد الانفتاح أصبحت السينما أزمة ضمن أزمات المجتمع بشكل عام، فاذا كان مبدأ التفريط سائداً فهل سيفكر أحد فى حال السينما؟ هناك قانون يقول إن أى منشأ فى أى حى جديد لابد أن يكون به دار سينما ،فهل فى عصر الانفتاح تم انشاء أى دار للعرض؟ التجربة تثبت أنه منذ السبعينات وحتى التسعينات لم تقم أى سينما رغم نص القانون على ذلك.

وصلت السينما المصرية بعد محاولات تصفية القطاع العام حتى التسعينات لموقف غريب، بعد أن كانت تعتمد على رأس مال وطنى، دخلت فى مرحلة جديدة واقعة تحت أربعة عوامل:

الأول: مزاج المشترين العرب، وقد تغير بعد أزمة الخليج.

الثانى: مزاج الموزعين العرب.

الثالث: مزاج طبقة جديدة ظهرت بعد الانفتاح

الرابع: مزاج سماسرة الانتاج فى مضر.

والحقيقة اننا لانستطيع أن نقول أن هناك قوة انتاجية مصرية، حتى المنتج القديم هجر الانتاج السينمائى، وأصبح قوام الانتاج يعتمد على المنتجين المغامرين ، وهذا هو المأزق التاريخى الذى تعيشه السينما الآن. ثم هناك القوة الجديدة التى دخلت مثل الفيديو الذى أثر على صناعة السينما، بينما كان من المفترض أن يكون دعمالها. أضف الى ذلك التلفزيون الذى يحصل على مبالغ ضخمة من الاعلانات وعندما يشترى فيلما يدفع أقل الاسعار ويعرضه أكثر من مرة، وفى

نفس الوقت يشتكى انه لايوجد أفلام يشتريها لأن الانتاج متدهور.

فى النهاية أقول إن السينما المصرية تقع تحت رحمه أجهزة لاتخاف عليها وهذا هو المأزق الأخطر.

النقابات والمنظمات الجماهيرية:

فريدة النقاش: هناك سؤال غاب عن المتحدثين وهو دور النقابات والمنضمات الجماهيرية، منظمات المثقفين، الاتحاد العام للنقابات، وللأسف كان من المفترض أن يحضر عدد من المسئولين النقابيين للمشاركة فى الندوة والقاء الضوء على النقاط التى مازالت لم تستكمل فى حوارنا هذا حول أزمة السينما، كى نبلور خطوطا عامة، بحيث نفتح ولو مجرى صغيرا لحل الأزمة. وأنا أظن أنه رب ضارة نافعة، وربما كشفت الأزمة عن الرواج الوهمى لصناعة السينما، ومدى ضيق هامش الحرية الذى كان متاحا لها نتيجة لضغوط رأس المال النفطى.إن الشئ الذى من الممكن أن يدفعنا للأمام هو عمل جماعى يشارك فيه القوة المنتجة وجمهور السينما الذى بدأ يرفض التدهور الذى حدث فيها.

فايز غالى: طبعا لابد من التحدث عن الحلول، لأننا منذ البداية نتحدث فقط عن الازمة، وغاب عنا الحديث عن الحلول، وأنا لم أتحدث عن حلول لانى كنت فى حالة يأس كامل، لأن الحلول التى نفكر فيها كسينمائيين تنتهى الى منطقة شبه مغلقه، وهى وضعية النقابات التى تحدثت عنها الاستاذة فريدة النقاش وأقصد نقابة السينمائيين: لقد حدث بعد مشكلة الخليج اجتماع واحد لم يدع اليه نقيب السينمائيين الا بشكل مؤتمر صحفى للصحفيين المصريين للحديث عن رد فعله كنقيب تجاه أزمة السينما. ، والحقيقة أنه دعانا للحديث عن القرار الذى اتخذه كرئيس لقطاع الانتاج بتخفيض الأجور، وهو القرار الذى قامت الدنيا ولم تعقد بسببه. طبعا أنا لا أحب أن أتحدث عن هذا القرار الذى أتخذه بل أريد فقط أن أصنع القضية فى إطارها الصحيح. فحينما قرر ممدوح الليثى رئيس قطاع الانتاج فى التلفزيون تخفيض الأجور أحاطت بهذا القرار الشبهات إذ يفتح الباب على مصراعيه لمنتجى القطاع الخاص. وهو قرار حق يراد به باطل

النقابة تعيش فى ظروف لاتستطيع أن تعبر فيها عن الممثلين، وفى الاجتماع مع السينمائيين لم يحضر الاعدد ممن يؤمنون بالسينما المصرية كسينما عظيمة، وانتهى الاجتماع الى لاشئ تقريبا، باستثناء انه تراجع بشكل شبه نهائى عن مسألة تخفيض الاجور، ويبقى الحال على ماهو عليه. وأنا لا ألوم ممدوح الليثى بحكم انه يتحرك كرئيس قطاع، وربما يخدم مصالح الدولة من خلال موقفه، ولايمثل جموع السينمائيين واحتياجاتهم. والغريب انى حاولت عشرات المرات أن أتصل بزملاء كثيرين من أعضاء النقابه والمهتمين، ولكنى وجدتهم كأن على رؤوسهم الطير، ولا يريد أحد أن يتحرك من أجل معالجة أزمة السينما، وحاولت فى اتحاد نقاد السينما المصرية وأقنعنى من الاستاذ كمال رمزى أحد أعضاء مجلس الاداره أن يطرح هذه الموضوع بجدية، لأن النقاد هم المؤهلون لحماية السينما، وأنا أتصور أن السينمائيين الذين تم دعوتهم ولم يحضروا، ربما



أحمد عبد العزيز

كانوا مسالمين، وربما لانهم يكرهون السينما ويكرهون هذا الحقل الذين يعملون فيه، وكما لوكانوا فى حالة يأس، واعتقاد بأنه ليس فى الامكان أبدع مما كان.

السينما والأحزاب:

أتصور أنه لو كان هناك حل لايمكن أن يكون عن طريق نقابة المهن السينمائية بوضعها الراهن، ولاعن طريق السينمائيين المفرطين أساسا، القضية اذن لابد ان يتبناها حزب للدفاع عنها، ومادامت الاحزاب مهتمة بشئون الثقافة و الكتاب وتقدم كتبا ودوريات- كما يفعل حزب التجمع- فعليها أن تسعى لانتاج سينما. وهذا ليس حلما، وسبق أن طرحت هذا الرأى من قبل فى بداية حزب التجمع. إن الحزب الشيوعى الايطالى يمول حوالى ١٠ أفلام سنويا، تعبر عن أنكار ومواضيع من وجهه نظر واضحة ولها دلالتها. وهذا حق يكلفه الدستور لكل حزب حقه فى ان يقدم أنشطته، وهذه هى البداية الحقيقية.

للجمهور رأى:

وبعد أن انتهى فايز غالى من كلمته فتحت مديرة الندوة الحوار للجمهور ليشارك بالرأى او الاستفسار.

فكرى عبد المطلب -محرر بجريدة الشعب : فى الحقيقة لى بعض الملاحظات على التحليل الذى قدم حول السينما وتشخيص وضعها. الملاحظة الأولى خاصة

بالقطاع العام والسينما، والديمقراطية الحقيقية، وأعبر عن دهشتي تجاه الحديث الدائم الذى انطلق منه الاساتذة الثلاثة حول القطاع العام السينمائى الذى كان فى رأيهم أزهى عصور السينما، ولو قام أحدهم بتقييم مستوى الافلام الجيدة والافلام الهابطة فى القطاع العام فى الفترة الناصرية لوجد أن الافلام الهابطة أعلى بكثير عما كان قبل القطاع العام وبعد القطاع العام السينمائى. أما عن أفلام الفلاحين والعمال التى انعدمت فى السينما المصرية فهذا طبيعى لأن الانهيار الذى حدث سيتبعه بالتأكيد انهيار فى السينما، وهذا ماحدث بالفعل بحكم التبعية للخارج. والذى أريد الاشارة اليه اخيرا هو الخبرات التى حدثت فى العالم ،فى الهند وايطاليا وغيرها، بعيدا عن دور الدولة. وهنا يأتى دور الأحزاب كما قال فايز غالى.

حسن عبد الوهاب- الاسماعيلية: السينما اصبحت مرتبطة بآلية واحدة من آلياتها وهى رأس المال كماهو واضح من كلام الاساتذة، ولكن هناك آليات عديدة يجب أن يلتفت اليها، فالسينمائيون لم يبذلوا أى جهد من أجل تطوير السينما فى مصر، هناك فنانون كبار يضعون رؤوسهم فى الماء البارد، انظر الى المعهد العالى للسينما تجده متروكا دون أى توجه فكرى أو سياسى، وأصبحت مهمة جودة الفيلم وخلق تيارات جديدة ذات قيمة مهمة بعيدة عن أفكار السينمائيين الكبار. أنا ألوم السينمائيين وليس رأس المال لان لهم دوراً يجب الانتجاهله.

مصطفى عبد الوهاب- جريدة الصناعة والاقتصاد: لى تعليق بسيط حول أفلام القطاع العام للعمال والفلاحين، فقد قدم القطاع العام جفت الامطار قصة عبد الله الطوخى واخراج السيد عيسى، و«حكاية من بلدنا» لمجيد طوبيا واخراج حلمى حليم، «والارض» قصة عبد الرحمن الشرقاوى واخراج يوسف شاهين، وبالنسبة لأفلام العمال قدم لنا الكداب قصة صالح مرسى واخراج صلاح ابو سيف، وأعطى الفرصة لأجيال فى بداية تخرجها من المعهد العالى للسينما، وقدم أيضا «صراع الابطال» لتوفيق صالح «والحرام» لبركات.

إن السينما تكاد تكون غائبة على مستوى الاجهزة الرسمية التى تزعم ان لها علاقة بالصناعة، أعنى انه يوجد فى اتحاد الصناعات حوالى ١٢٣ غرفة صناعة منها غرفة صناعة السينما، وأضيف معلومة بسيطة هى أن اتحاد الصناعات يصدر جريدة اربع مرات سنويا، ومع ذلك لانجد فيها أى شئ عن صناعة السينما اذ تسقط تماما من ذهن المسئولين، وهناك هيئة تابعة لوزارة الصناعة اسمها الهيئة العامة، مهمتها منح علامة الجودة لأى منتج صناعى، وتضم افقرة عن جميع الصناعات بمافيها صناعة السينما، وهى الوحيدة المنوط بها اعطاء التراخيص!

ابراهيم فارس-شاعر : أرى أن صناعة السينما لاتنفصل كثيرا عن مجمل الصناعات، ولدى احساس ان هناك قوى خفية تحاول ضرب اى صناعة قيمة فى بلدنا، وهناك سياسة لضرب صناعة السينما منذ بداية السبعينات. و أرى ان الدولة هى المسئولة عن أزمة السينما وعليها أن تبحث- اذا كانت هناك نية- عن اقامة صناعة جيدة ومحترمة.

محمود مبروك- مأمور ضرائب: أزمة السينما جزء من أزمات كثيرة موجودة فى

مصر، والمشكلة ليست أزمة السينما فقط، لانها موجودة منذ زمن، ولكن الازمة اقتصادية،. وسياسية وأزمة أخلاق.

محمود حامد- صحفى بالأهالى: القطاع العام يرتبط بتوجيه الدولة، لانه فى الستينات انجز العديد من الاعمال الهامة، ولابد أن يكون للقطاع العام دور رئيسى وليس ككلمة مبهمة فى السينما، ثم ما المانع من ان تنتج الاحزاب سينما ؟!

وتتدخل مديرة الندوة: أود أن أقول كلمة صغيرة عن القطاع العام: نحن عندما ندافع عن القطاع العام حتى فى التجمع ،لاندافع عن قطاع هلامى، وخصوصا فى السينما، توجد قضايا محددة فى القطاع العام، توجد استديوهات نريد أن نرتفع بها، نريد ادارة ديمقراطية لهذا القطاع تحميه من الفساد والنهب والسلب، نريد رقابة شعبية عليه، وتعددا حزبيا حقيقيا وعملا اقتصاديا مستقلا غير خاضع الى أجهزة الأمن. وفكرة القطاع العام عند اليسار المصرى لاتراه مجرد قطاع مملوك للدولة او «شوية أصول» مملوكة للدولة، بالاضافة الى اننا نطالب بإلغاء الرقابة.

ثلاثة آراء جديدة:

وبعد انتهاء الندوة استطلعنا أراء مجموعة أخرى من المشتغلين فى الحقل السينمائى

المخرج داود عبد السيد: أرفض تدخل الدولة:

أنا ضد تدخل الدولة فى الانتاج، فى الستينات كان الوضع مختلفا. ولكنى الآن أريدها حرة، واذا أرادت الدولة التدخل عليها أن تنتج، وهناك اشكال للتدخل مثل تشجيع الانتاج المتميز، إعطاء منح معينة. ولكن الذى يطالب الدولة الأن فى ظروفنا هذه بالانتاج السينمائى عليه فى اطار الموجود ان يطالبها قبل ذلك بتعيين الخريجين. الدولة خسرت الكثير لأن اداراتها سفيهة.

ليس للدولة الآن أى دور فى السينما الادورها الرقابى، بالاضافة الى إحتكارها للمعامل رافضة كسر هذا الاحتكار، وبالتالى ترى الصوت والمعامل ودور العرض فى غاية السوء نتيجة سيطرة وامتلاك الدولة!!

الدولة تنادى بالليبرالية الاقتصادية ، وفجأة تمرر قانون النقابات الفنية بدون استشارات، تقرر الانتخابات بدون رأى. تأتى بأكبر منتج فى مصر نقيبا (ممدوح الليثى) وتستبعد على بدر جان لأنه شارك فى جمعية تعاونية اسهم فيها ب ٥٠ جنيها.

ان مشكلة الدولة انها تحاول خلق حرية اقتصادية وليست قادرة، فى الوقت نفسه، على الحرية السياسية ترفضها وترفض حرية تكوين الاحزاب ، ناهيك عن أن الجهاز الاعلامى جهاز شمولى!

مطلوب رقابة صناعة ، مقاييسات صناعية، ماهى المواصفات الصناعية؟ المعمل، الصوت فى دور العرض، مكان العرض، الشاشة، الكرسى مطلوب من الدولة إصلاح كل هذا مادامت تملكه، ببساطة يوجد فساد أوصل السينما لهذه الحالة المرعبة.

السينما المصرية صناعة قومية مهمة ، لها سوق، وعندنا نفوذ ثقافى يؤكد

ريادة مصر. وفى تقديرى ان هذه الصناعة تنهض اذا استخدمت الشكل الهدائى فى الاقتصاد، أى الأفراد هم الذين يتولون الانتاج والتوزيع. ولو دخلت البنوك فبإمكانها ضبط عملية الصناعة لأن البنوك هى رأس مال كبير قاهم وعصرى.وكذلك المنتج المؤهل هم الفنانون والمخرجون والمصورون.

المخرج الشاب سميح منسى: من الاستقلال الى التحلل:

كانت السينما هى الصناعة الثانية التى تدر دخلا قوميا بعد محصول القطن فى فترة الاربعينيات والخمسينيات، وكانت صناعة محلية خالصة، الا فى بعض حالات المشاركة مع بعض المنتجين من سوريا أولبنان .

ولكن السينما المصرية فى تلك الفترات كانت لها استقلاليتها، فلم تتأثر بأحداث سياسية حدثت هنا أو هناك ، وكانت القافلة تسير.. وحتى فى الفترات الحادة فى تاريخ مصر السياسى والعسكرى لم تتأثر السينما المصرية كما تأثرت بعد أزمة الخليج الحالية التى لم تطلق فيها رصاصة واحدة حتى الآن.بدأ المنتجون باستغلالها خير استغلال، فقللوا أجور العاملين بحجة أن الأزمة أثرت على سوق الفيلم ومبيعاته!!

لابد اذن أن تدخل الدولة فى الانتاج والتوزيع السينمائى لكى تحافظ على تطور هذه الصناعة العريقة، فتقوم بانتاج الافلام السينمائية ذات المستوى الفنى الجيد الذى لايستطيع منتج فرد المجازه،ا وتكون هذه الافلام بمثابة نماذج وأمثلة جيدة للثقافة والفن السينمائى المصرى مثل فيلم (الارض والمومياء)، وأيضا على الدولة أن تقدم المساعدة والتشجيع للمنتجين الذين يرون فى أنفسهم القدرة على القيام بهذا الدور، مستفيدة من تجاربها السابقة وبتنقية الشوائب واختيار القيادات القادرة، وعلى الافراد المهمومين بالعمل السينمائى أن يكونوا الجماعات والكيانات والشركات المستقلة التى تقوم بانتاج افلام قصيرة تسجيلية «وروائية، وذلك بجمع المال بينهم أو البحث عن انتاج مشترك مع دول أخرى، ويجب أن تحاول هذه الجماعات اختراق السوق المحلى والعرب،ى وعلى الدولة أن تقف مع تلك الجماعات الفنية السينمائية التى قد تستفيد منها السينما التجارية بعد ذلك، حيث أن السينما الجادة والسينما التجارية تمضيان جنبا الى جنب فى كل انحاء العالم.وبذلك تكتسب السينا المصرية ثقتها واستقلاليتها وتطورها وتعود بدورها التاريخى الحقيقى وتؤثر بالايجاب على نماذج سينمائية أخرى تولد فى المنطقة العربية.

الناقد سمير فريد: سقوط ثقافة البترودولار:

كما قال ماركس، التاريخ يتقدم ولكن من أسوأ جوانبه. وأزمة الخليج مثل واضح، بل أوضح الأمثلة، على صدق هذه المقولة. فنظام صدام حسين هو أسوأ جوانب تاريخ الامة العربية المعاصر، على كثرة مافيه من جوانب سيئة، ولكن الفعل العلنى الذى ارتكبه باحتلال الكويت بالقوة العسكرية، وادعاء أن هذا الاحتلال يمثل «وحدة عربية»، وأن نظامه سيعيد توزيع الثروة العربية، أدى الى سقوط عصر ثقافة البترودولار أحقر الثقافات فى تاريخ العرب منذ أن وجدوا

على هذه الارض.

انه عصر إطلاق الغرائز البدائية التى تكبحها الحضارة والدين والاخلاق والذى انعكس على السينما فى مصر على نحو شديد الوضوح فيما سمى أفلام المقاولات. الآن وبسبب مافعله صدام حسين ادرك عرب البترول ان ثقافة البترودولار لم تنفعهم فى شئ بل أضرت بهم، وأضرت بكل الوطن العربى وبالتالى سقطت هذه الثقافة ولن تعود أبدا حى لوعادت الكويت وعادت الحكومة الكويتية ويتمثل هذا اجرائيا فى منع الاعلانات على شرائط الفيديو فى السعودية، وهو القرار الذى صدر بعد غزو الكويت.

فالاصل فى افلام المقاولات:

أن هناك سوقا استهلاكيا

وهناك ميزانيات للاعلان فى هذا السوق.

وهناك أفلام جذابة تنتج فى مصر.

اذن تعلن الشركات على شرائط فيديو هذه الافلام.

اذن تنتج افلام لتغطية عقود الاعلانات.

ومن ناحية أخرى أدت أزمة الخليج الى فضح الأسس الواهية لصناعة السينما فى مصر، وكيف انها لاتتحكم فى ومصيرها داخل بلادها. ومن ثم أدرك الجميع انه لاحل الا بإعادة تنظيم سوق السينما فى مصر لصالح هذه الصناعة وليس لصالح عدة شركات. ولاسبيل الى ذلك الا باصدار قانون علمى مدروس للفيديو، ومضاعفة أسعار بيع حقوق التلفزيون، وإلغاء الشروط التى أدت الى عدم بناء دور عرض جديدة فى مصر.

ورغم سقوط ثقافة البترودولار، فليس من المؤكد أن مقولة ماركس سوف تحقق بالكامل، أى أن يحدث تقدم فى العالم العربى، ولنأخذ المثال الذى نتحدث عنه، فالتوقف فى انتاج أفلام المقاولات لايعنى بالضرورة ارتفاع مستوى الافلام. الامة العربية كما اعتدنا، مقبرة الغزاه ولكنها ايضا مقبرة قوانين التاريخ. سقوطعمصر، مثل توقف انتاج أفلام معينة ،لايعنى فى النهاية فعلا ايجابيا السقوط سلب، والتوقف سلب.

الجانب السيئ الذى يفترض أن يتقدم منه التاريخ فى أمتنا العربية بظروفها الراهنة ربما يكون اسوأ من أن يؤدى الى أى تقدم، فالثروة العربية تنتقل من استهلاك الفيديو والعطور الى استهلاك الأسلحة والذخائر لأن نظام بغداد يتصور أن بناء الوطن هو بناء الجيش، ولو على حساب بناء الوطن!

الممثل احمد عبد العزيز: المتفرج لم يعد طرفا:

ان صناعة السينما فى مصر من أقدم صناعات السينما فى العالم، وطوال عمرها الذى يتجاوز السبعين عاما حدثت أزمات كثيرة وتغير الكثير فى هذه الصناعة، ولكن السينما المصرية على مدار تاريخها كانت تخرج من عنق الزجاجة وتعود للحياة مرة أخرى.

أما أزمة الخليج وما احدثته فى السينما فقد كان طبيعيا أن يحدث، مادام الاعتماد اصبح كليا على راس المال الخليجى والمال هو أهم عناصر الصناعة.

فمنذ أن نفضت الدولة يدها عن الانتاج اتجهت السينما الى رأس المال الأجنبى، فكان رأس المال الخليجى هو الذى يقف على الباب، بحكم ظروف كثيرة أهمها انتشار الفيديو- كوسيط اخر من وسائط الاعلان .واستطاع رأس المال الخليجى أن يحتكر سوق السينما المصرية، بل ويحتكر صناعة السينما فى مصر، وأسس ظاهرة المقاولات، وأصبح المتفرج المصرى، غير موجود كطرف ،بعد أن كان طرفا أساسيا.وأصبح الفيلم «مرمة» انتاجية تدر الربح القريب من خلال التوزيع الخارجى للفيلم، وعملية بيع نسخه الفيديو.وكان اهم مركزين فى هذه العملية هما الكويت والسعودية، الكويت طرف فى الاحداث الاخيرة والسعودية كذلك، وبالتالى توقف موزعو البلدين، فانسحب جزء ضخم من رؤوس الاموال، وأصبحت غير مستعدة للدخول فى مجال السينما .بالتالى فقدت السينما اهم سوقين ، والأهمية ترجع الى أن ثمن النسخة أغلى من أى سوق أخر، وهكذا أصبحت السينما المصرية منذ أول أغسطس حتى الآن مهددة، إما بالتوقف او حدوث تغير كيفى فى هذه الصناعة.

وأنا مع وجهة النظر المتفائلة وأقول رب ضارة نافعة. لأن الموزع الخارجى كان قيداً على صناعة الفيلم، لانه كان يفرض شروطه الرقابية، وبالتالى يعد الفيلم للذوق معين ولرقابة معينة ، مما اثر على قيمة الفيلم الفنية، ثم لأنه كان من ناحية ثانية محتكراً وأرى أن رؤوس الاموال الوطنية هى المؤهلة لحل أزمة صناعة السينما المصرية لكن رأس المال الوطنى يتردد فى الدخول الى هذه الصناعة لعدم ثقته فى المناخ الاقتصادى فى مصر ككل، ولان مجال الانتاج السينمائى عملية غير مضمونة .

ثم هناك نقطة أخرى هى انكماش عدد دور العرض، فهل يعقل أن دور العرض فى مصر سنة ٥٠ كانت ثلاثة أضعاف دور العرض الآن!! وهكذا فالمنتج الوطنى الذى يراهن على التسويق الداخلى يضع فى اعتباره دور العرض.

دورة رأس المال فى فيلم المقاولات لا تتعدى مدة تصويره أى ٢٠ يوما، أما دورة رأس المال لفيلم يعتمد على السوق الداخلى تصل الى عام كامل.ومعروف أن متوسط تكاليف الفيلم المصنوع جيدا هى ٢٥٠ ألف جنيه وهو رقم كبير لمنتج مقدم على عملية غير مضمونة.

والحل هو أن تتعدد مصادر التمويل وأن تلعب الدولة دوراً فى ذلك، وتدعو المؤسسات الخاصة للدخول فى هذا النشاط، وأن تعمل على تطوير المعامل ودور العرض وزيادتها، وأن تشجع البدائل الرأسمالية الوطنية على الدخول فى انتاج الفيلم، وهذا التشجيع لابد أن يتم بتخطيط وبتحديد واضح هدفه تطوير صناعة السينما فى مصر. وأخشى أن يطول الوقت وتنتهى هذه الصناعة.

الحياة الثقافية



كمال رمزى/ماجدة موريس/فاروق عبد القادر/محمد الظاهر

مهرجان القاهرة السينمائي الدولي:

حصاد الهشيم

كمال رمزي

«الشيء لزوم الشيء».. فعند مانرى مسدساً، في الفصل الأول من العرض المسرحي، فإننا ندرك أن رصاصات ستنطلق منه، بالضرورة، في الفصل الثالث.. كذلك في عالم المهرجانات، عندما تخيم الفوضى والكآبة على الليلة الأخيرة.. وتندلع «الخناقات» علنا، وفي الكواليس، ويتم تبادل الإتهامات، والشتائم، والتهديدات.. ويضطر عراب المهرجان، أن يعلن، على نحو لا يخلو من خجل، وبوجه مكفهر، وكلمات مقتضبة، عن تأجيل توزيع جوائز الأفلام المصرية، لخلافات بين أعضاء لجنة التحكيم.. فإن الخلل لابد وأن يكون قائما وموجودا منذ البداية..وأن ماحدث، كان لابد وأن يحدث.

إنتهى المهرجان من دور السينما، لينتقل، إلى قاعات المحاكم!.. فالمخرج، أشرف فهمي، رفع قضية ضد إدارة المهرجان، لحرمان فيلمه «قانون إيكا» من الجائزة الأولى، بعد أن أعلن أحد أعضاء لجنة التحكيم، في مجلته الأسبوعية، عن فوز الفيلم.

لقد بدأ المهرجان، كالعادة، بطوفان من الأخبار والتصريحات والوعود، وإنتهى بتفجر خصومات وعداوات وتوعدات.. فلماذا؟!.

بعيدا عن تتبع تاريخ المهرجان الذى ولد مريضا، عام ١٩٧٦، عندما أقامته «جمعية نقاد وكتاب السينما» التى كان يرأسها كمال الملاخ- رحمه الله- يمكن القول بأن بالإشتراك مع فندق «شيراتون»! المولود العليل، المصاب بداء الشراهة إلى المال، والكذب والجهل، خلال أربعة عشر عاما، أصيب بشيخوخة تثير الشفقة وتمكنت منه الأمراض، حتى أن سكرتير «الإتحاد الدولي للمهرجانات السينمائية»، أعلن هذا العام، بعد ثلاثة أيام من متابعة عروض الأفلام، أن الإتحاد لن يعترف بالمهرجان، نظرا لعدم توفر شروط العروض السينمائية، والتى تستلزم وجود قاعات واضحة الصوت، وشاشات واضحة الصورة.. ومن ناحية أخرى، وجد العديد من النقاد، وهم يستعرضون حالته المتدهورة، أنه قد آن الأوان لأن تطلق عليه «رصاصة رحمة».. وأن يتعاون من يقدرون الأمور، لإقامة مهرجان جديد، يخلو من «مدرسة الأخطاء» المتوفرة في المهرجان الحالي، والتى تشمله، منذ إفتتاحه مساء ٣ديسمبر ١٩٩٠، حتى نهايته القاتمة، المؤجلة، مساء ١٣ ديسمبر ١٩٩٠.

فيلم الإفتتاح.. ومسخرة التكريم:

عادة.. يعبر فيلم الإفتتاح عن هوية المهرجان وتوجهه.. فمثلا، في مهرجان دمشق، غالبا، يعرض الفيلم الفائز في مهرجان «قرطاج».. وهو إما أن يكون من دولة عربية أو إفريقية أو آسيوية، وبهذا، يحدد مهرجان «دمشق»، شأنه شأن مهرجان قرطاج، الدوائر التى يدور فيها، وهي دوائر تنتمي إلى العالم الثالث، وبذلك أصبح للمهرجانين هوية وشخصية محددة.

ولأن «مهرجان القاهرة» لايقيم وزنا لموقع مصر، سواء في الجغرافيا أو التاريخ، فإنه إختار أن يكون شرف الإفتتاح لفيلم أمريكي تافه هو «إمرأة جميلة» لجاري مارشال، مأخوذ عن مسرحية «سيدتي الجميلة» المعروفة.. وبصراحة مدهشة، تعبر عن النزعة التجارية للقائمين على المهرجان، برر سعد الدين وهبة الإختيار بأن الفيلم «حصل على إيرادات بلغت ١٧٠ مليون دولار عند عرضه في أمريكا من مارس حتى أكتوبر الماضي».. ويضيف بفخر «كما حقق إيرادات عالية في الدول الأوربية التى عرض بها».

ولاحقا، تكشف الأمر عن أن«إمراة جميلة» لايمثل مشاركة أمريكية رسمية ولكنه من توزيع «أنيس عبيد» الذى إعتبر أن عرضه مجرد دعاية للفيلم وللشركه على السواء.

وبهدف إعطاء المهرجان مسحة ثقافية، أعلن عن تكريم «البرتومورافيا وإحسان عبد القدوس وعمر الشريف» وذلك بمنحهم، في حفله الافتتاح جائزة النيل الكبرى.

وبكلمات كقرع الطبول، كتب في النشرة اليومية

السمجة للمهرجان ، أن «جائزة النيل الكبرى. هبة جديدة، يهبها النيل المبدع لعباقرة الابداع.. ولأنه واهب الحياة كان لابد وأن تحمل جائزة المهرجان إسم -النيل- هدية القاهرة لمن أبدعوا في الفن والأدب.. وتقديرا منها لعمالقة إختلفت لغاتهم وأوطانهم واجتمعوا تحت راية الفن والخلق والابداع».

وبالطبع أنت تعرف ملف عمر الشريف جيدا.. وهذا لايعني المطالبة بمقاطعته أو التشهير به، أو التقليل من إسمه كنجم.. ولكنه يعني التحفظ على مسألة «التكريم» وسخافة الزج باسم «النيل والقاهرة» في هذا المجال الشائك.. وقد كان زريا بحق أن تستقبله على باب دار السينما ، فرقة مزمار بلدي، تتابعه حتى صعوده الى منصة التكريم

واذا كان من المنطقي أن يتم تكريم احسان عبد القدوس الذي كتبت عنه مقالة هزيلة بالنشرة فان تكريم اسم البرتومورافيا لم يكن له أدنى مبرر.. هو روائي ايطالي شعبي نعم، والكثير من رواياته تحولت الى أفلام، وكتب بعض المقالات عن الفن السابع وشارك في كتابة سيناريو فيلم أو فيلمين او ثلاثة ولكنه في النهاية ليست له بصمة سينمائية، ولم يشعر يوما بالنيل او القاهرة او حتى منطقتنا كلها.

ودفع المهرجان، والجمهور ، ثمنا فادحا لتكريم «مورافيا» عندما أعلنت أرملته المحاطه بالتبجيل كارمن لوراثيا ، بغرور وإستهانة انها زارت مصر ثلاث مرات، ولكنها زارت اسرائيل كثيرا ، وأنها كتبت رواية بعنوان «من الأطلنطى الى النقب» تدور حول مغامرة أليمة لشاب صغير يحب ممثلة في سن والدته.. ويتطهر من أدران حبه المدمر عندما يرتبط بفتاة اسرائيلية! هذا عن الافتتاح المتدني.. ومساخر التكريم

أفلام... أفلام:

مثل معظم مهرجانات العالم.. توجد لجنة لاختيار الافلام الاجنبية.. وهي تضم، حسب ماورد في «كتالوج» المهرجان ، ٢٤ إسما .. لكن ، من الواضح أن هذه اللجنة الموسعة ، ليس لديها أية معايير لاختيار الافلام.. أو أن دورها قاصر على مشاهدة الأفلام. وأعلن رئيس المهرجان، بفخر، أن جميع الأفلام التي وصلت الى ادارة المهرجان تم عرضها ، فيما عدا فيلما واحدا كانت نسخته مهلهلة.. وهذا مايفسر تهافت مستوى عشرات الأفلام، والتي لايليق بأي مهرجان أن يقبل عرضها ، بل ومايفسر أيضا ضخامة العدد الاجمالي للأفلام، والذي يبلغ حسب التصريحات الرسمية:١٩٩ فيلما تم تجميعها من كل صوب وجهة، بما في ذلك السفارات والمراكز الثقافية الاجنبية وشركات التوزيع، فالمسألة في النهاية مجرد أفلام وأفلام، دون أي إعتبار للمستوى الفني، وقد أدى هذا الاتجاه الكمي الى طمس حضور بعض الأفلام الجيدة فعلا، والتي ضاعت وسط ركام الشرائط المتواضعة.

ولأن «مهرجان القاهرة» يتسم بطابع «هيولي»، غير محدد ، لذلك غلبت عليه الأفلام الأمريكية، ٣٣ فيلما ، ثم الايطالية ٢٧ فيلما ، ثم الفرنسية، ٢١ فيلما.. أي أنه، بعد حذف الأفلام المصرية التسعة، يصبح لهذه الدول الثلاث، أكثر من نصف عدد الأفلام المعروضة.. وهذا لايعني رفض عرض أفلام هذه الدول، ولكن عندما لايعرض من أمريكا اللاتينية سوى فيلمين من كوبا وآخرين من الارجنتين وبإهمال، يتم عرض ثلاثة أفلام فقط من قارة أفريقيا ،أحدهم نال جوائز عالمية، هو «الجدة» للمخرج اديسا آودراجو من بوركينا فاسو، وأن يعرض أقل القليل من الدول الآسيوية، فإن الأمر يحتاج لمراجعة، ويتطلب التساؤل عما تعنية «القاهرة» و«النيل».. وعما اذا كان للمهرجان هدف أكبر أو أوسع قليلا من مجرد عرض كل ماتيسر له من أشرطة؟

من موقع الضعف:

حظر «الاتحاد الدولي للمهرجانات»، على مهرجان القاهرة، إقامة مسابقة للأفلام الأجنبية، لذلك فهو- مهرجان القاهرة- يتعامل مع شركات الانتاج والتوزيع، من موقع الضعف، وبالتالي فانه لا يستطيع فرض ترجمة الأفلام الى لغة البلد القومية، إسوة بما يتم في المهرجانات العالمية.. ويمتد الضعف ليشمل التعامل حتى مع الأفلام المصرية، فمن بين مايقرب من الستين فيلما ، تم عرضهم خلال عام ١٩٩٠، لم يتقدم للمسابقة سوى تسعة أفلام،و لم يستطع المهرجان اختيار افضل ثلاثة من بينهما ، لمنحها الجوائز.

والمهرجان ، بوضعه الحالي، لايتبع وزارة الثقافة، ولا الاعلام، ولا السياحة، وهو أيضا ، ليس مؤسسة مستقلة، ولكنه، وهو الأمر الغريب بحق، لايتبع الا لرئيسه، سعد الدين وهبه ومجموعة المحيطين به... ولأن المهرجان يرتجف من فكرة أن تكون الايرادات أقل من المصروفات فانه يتنازل عن توجهه الثقافي ليركض وراء تحقيق اكبر قدر ممكن من الربح، لذلك فإنه إكتفى بنشرته اليومية الهزيلة ،فضلا عن بعض الندوات حول الأفلام.. أي لم ينظم حلقة بحث ولم يصدر كتبا أو كتيبات حول من قام « بتكريمهم»، وأهمل دعوة معظم النقاد العرب، والغى حفلات الساعة الحادية عشر ليلا



التى كان من المفروض ان تعرض فيها بعض الأفلام للنقاد، وأوصل ثمن التذكرة الى عشرة وخمسة عشر جنيها للفرد الواحد.. والأخطر أنه باع نفسه لإحدى شركات السجائر عندما وافق أن يربط إسمه باسم الشركة، وهو فى هذا، يذكرنا، بخطيئة بدايته، يوم ولد منذ أربعة عشر عاما، موصوما باسم أحد الفنادق.. متسترا باسم «القاهرة» العزيز فياللهوان........................

السينما العربية فى مهرجان القاهرة السينمائى رقم ١٤

أطفال جبل النار: فيلم عن الشجاعة وعصفور السطح: ظاهرة مستقلة

ماجدة موريس

مرحلة طويلة قطعتها افلام الفساد-الانفتاح المصرية أوشكت أن تنتهى، ولكن يبدو أن مثيلتها فى سوريا لازالت فى بدايتها وهو ماندركه من فيلم (ثعالب المدينة) الفيلم السورى الوحيد فى مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الرابع عشر، والذى انعقد فى الفترة من ٣-١٥ ديسمبر الماضى محملاً بعدد هائل من الافلام، ١٩٩٠ فليما لم يتعد رصيد السينما العربية منها ستة فقط هى الفيلم السورى والفليم البحرينى (الحاجز) والفيلم المغربى (عرش الآخرين) والفليم التونسى (عصفور السطوح) والفيلم اللبنانى (بيروت جيل الحرب) والفيلم الفلسطينى الذى عرض بأسم لبنان (أطفال جيل الحرب).. فماذا قدم العرب من خلال هذا العدد المحدود للغاية.. وهل كان للسينما العربية وجودها المؤثر فى المهرجان الذى يقام فى القاهرة، اكبر عاصمة عربية؟.. لنحاول البحث عن إجابة.

سوريا: ثعالب المدينة

عندما قدم محمد ملص رؤيته لمرحلة الوحدة ثم الانفصال بين مصر وسوريا فى فيله (أحلام مدينة) فتح أمامنا جميعا بابا سحرياً كناقد اعتقدنا انه قد اغلق، وهو باب علاقة الأنسان العربى بالاحداث السياسية الهامة فى عصره. وتوقعنا أستمرار السينما السورية فى الصعود على هذا النحو، ومن هنا كان استقبالنا لفيلم (نجوم النهار) للمخرج أسامة محمد، وهو وإن كان قد أتى بعد مسافة زمنية من (احلام المدينة) إلا أنه كان تنويعة أخرى، ثرية، على عالم المواطن وعذاباته ومعاناته المتزايدة فى واقع ونظم متغيرة دوما، وتوقعنا المزيد من التألق، لكن، ها هى السينما السورية تفاجئنا هذا العام بفيلم أنتظرناه فى المهرجان، لكن (ثعالب المدينجة) جاء مخيباً للآمال، متواضعا، قد لانظلمه كثيرا إذا اعتبرناه تحصيل حاصل

لمجموعة الافلام التى تتحدث عن الفساد، ربما بشكل يكاد يكون مكرراً على النحو الذى تعتقد معه أنك قد شاهدته من قبل، وبنفس تفاصيله بلا آية زيادة، أو اى ملمح خاص به يميزه. فالمدرس الشاب «سعيد» يواجه فى مدرسته بشعارات الطهارة والالتزام يرفعها الناظر الذى مايلبث أن يسفر عن وجه آخر، مهرب فى ليالى التهريب ودروبها. وبعد طرد سعيد من بيت الحبيبة حيث يواجهه والدها بأنه لايستطيع الوفاء بالتزاماتها، وأنه قد وجد لها عريساً غنياً، يقف سعيد على حافة الطريق الذى يقوده للحرام فيتحول من سائق شريف بعد الظهر، إلى مهرب، إلى مدرس لدروس وهمى لدى سيده صفقات مشبوهة تغريه بأنوثتها كى يوافق على أن يتحول إلى مدير لشركة وهمية. وعندما يصبح «سعيد بك» يقرر أن يعمل لحسابه لكن المافيا تنهى حياته برصاصات مرتزقة. لقد قدم المخرج محمد شاهين حكاية سعيد هذه وكأنه يعيد حدوته قديمة بشكل ميكانيكى بعيدا عن ايه اضافة على مستوى الرؤية سواء اكانت تحليلا لأسباب لفساد فى المجتمع أو الفساد بطله نفسه بعد بداية تشى بعكس ذلك، وعلى المستوى الفنى لم يقدم لقطة واحدة ذات تكوين فنى وتشكيلى يخدم مضمون الفيلم.

الحاجز وهموم مجتمع الخليج:

فى الفيلم البحرينى الروائى الاول (الحاجز) للمخرج بسام الزواوى- فى أول اعماله أيضا- يدخل مباشرة إلى عالم «حسن» الشاب البحرينى الذى يعيش حياته متنقلا بين معيشته مع أمه وأخيه الاكبر وزوجته، وبين ملاحقته لرفاق آخرين منهم «مصطفى» الصحفى و«هدى» الحبيبه. والملاحقة هنا لاتعنى لدى حسن إلا أحتياجه لعمل شىء ما، أي شئ يبرر وجوده فى الحياه فهو شاب بلاعمل ولامسئولية أو قلق على لقمة العيش، خال من الهموم التى يحياها الشباب فى المجتمعات العربية غير البترولية. لقد وافق على رغبة أخيه بألا يساعده فى المؤسسة التى تمتلكها الاسرة لأنه فى قراره نفسه يشعر أنه لايصلح لشىء. وعندما يتجرأ مرة واحدة ويرفض ظلم أخيه لزوجته تتدخل الام لصالح الاخ بحجة التقاليد فينسحب هارباً من المواجهة فى الوقت الذى يعجز فيه عن أتخاذ قرار بزواجه من هدى فيفقدها ولايجد امامه سوى آلة كاميرا الفيديو يبثها همومه ويستخدمها بدلا من عقله ولسانه للتسلل إلى الآخرين. لكنه التسلل الجبان الذى يتوقف عند مجرد التقاط الصورة.. سواء كانت صورة لفتاة جاءت خلسة لشقة صديقة أو صورة العمال الاجانب فى البحرين. ويدفعه اليأس للخروج من بيت الاسرة وممارسة «عمل» ما هو التسوق من السوبر ماركت العملاق الملىء بالمستوردات ثم يدفعه الفراغ لتوهم جريمة قتل وتتبع صاحبتها التى تفاجئه بمسدس تصرعه به.. فى نهاية يتركها المخرج مفتوحة بين الشك واليقين ولكنها مليئة بالهواجس عن الخاتمة المفجعة للأنسان فى مناخ كهذا بلا عمل ولا أمل. وقد كتب الفيلم الروائى البحرينى أمين صالح فاستطاع خلق نموذج درامى بالغ الدلالة مع بيئته وضمن نسيجلها وساهم مع المخرج فى تقديم رؤية هامة، جديدة لشاب عربى فى مجتمع غير مهموم بتدبير امور معيشته فكل الامور ميسرة ولكنه فى المقابل لم ينجح فى خلق كيان حضارى وثقافى مواز للكيان المادى، ومن هنا يهيم أفراده منكفئين على أنفسهم أو على أوهام التلاقى مع الآخرين. ويبدو الصراع مختلفاً هنا عن الصراعات المألوفة فى المجتمعات الاخرى، فهو صراع السلطة القديمة الممثلة فى سطوة العائلة، الام تحديدا والاخوة، إضافة للسلطات الجديدة الى أمتلكتها المؤسسات الصاعدة فى مقابل الطرف الثانى، وهو الانسان نفسه فى بحثه عن هويته وذاته الضائعتين أو على الاصح، الذائبين وسط مناخ الحرية والوفرة المادية التى يؤكد الفيلم أنها وأن كانت الوجه المقبول لهذا المجتمع إلا أنها واجهة زجاجية يتحطم عندما البشر عدما لايجدون إلا الخواء والعجز عن التواصل بشكل صحيح..

المغرب: عرس الآخرين:

فى (عرس الآخرين) الفيلم المغربى الوحيد فى المهرجان يقدم لنا المخرج حسن بن جلون صفحة من حياة بطله «عبده»، المثقف الذى لايجد وظيفة غير العمل جرسوناً فى الاعراس من خلال معلم يظل يطارده طوال الفرح حتى لايتوقف لحظة، وعندما يتوقف وتخور قواه يصبح كالخيل المريضة، اعدامه واجب، والمستشفى العام مآله، وتسعى زوجته الخادمة فى بيت ثرى إلى ايجاد عمل له معها، كسائق. وفى احد الايام يعود صاحب البيت وزوجته من رحلة سريعة ليجدا عبده وحرمه يتقمصان معيشة «الاسياد» لسويعات فى المنزل الفاخر فيطردان. وينفصلان بعد أن فقدا الوظيفة، ثم المأوى حيث طرد مالك العقار الجديد سكانه حتى يهدمه ليبنى عمارة شاهقه. وتذهب زوجة عبده لبيت أختها الصغرى التى تزوجت ثريا عجوزا جمع شمل العائلة، بينما يعود عبده إلى التصعلك والحلم

بالحياة اللذيذة التى يحياها الاغنياء. ولايعيب الفيلم إلا ادعاؤه أنه يتكلم عن الفقراء والمطحونين ومعاناتهم بينما هو يحتقرهم ويدينهم فى كل لقطة فيه. فأبطاله جميعا يرفضون واقعهم ويعجزون عن فهمه فى آن واحد! ثم يتطلعون إلى حياة الاغنياء على أمل التسلل إليها من الأبواب الخلفية إذا لزم الامر، ويتصورون، أخيرا، أن الوهم يغنى عن مواجهة الواقع ومحاولة تحسينه أو تغييره، وهو ماحدث لعبده فى نهاية الفيلم حيث يفرض نفسه على عائلة ثرية فى مطعم فاخر، فيندس بينهم ليشعر بهذا الدفء المتوهج بفعل ثرائهم، وهو نفس سلوكه فى منزل مخدومه السابق. وهنا لم يبذل المخرج بن جلون أى جهد فى تحليل مجتمع أبطاله واسباب هذه الفجوة الواسعة بين طبقاته السعيدة والتعيسة، كما وصفها هو، ولم يهتم أيضا بسلوك شخصياته والكشف عن مواقع القوة أو الضعف فيهم، لكنه جردهم جميعا من المقاومة والتمسك بقيم الشرف والاعتزاز بالنفس، حتى بالنسبة لفاطمة زوجة عبده وأمها وقد كانتا شخصيتين مكافحتين لهما كبرياء فى البداية، لكنهما انضمتا بسهولة إلى موكب العجوز زوج الأبنة الضعيفة وهو منطق ضد الواقع نفسه فليس الناس جميعا، الفقراء خصوصا، بهذه الدونية ينتظرون مكانا للعق فتات الاغنياء والتمسح بهم، ولكن، هكذا رأى حسن بن جلون فى اغرب صورة لمعاناة مجتمع وسقوطه.

لبنان: بيروت جيل الحرب:

فى فيلم (بيروت جيل الحرب) تتعدد الاجيال التى عاصرت الحرب اللبنانية وتنهار الفواصل بينها فى الوقت نفسه، حتى لتكتشف أنها أشبه بجيل واحد ممتد من الكهولة للشباب للصبا، وحتى الطفولة، كلها انصهرت فى تلك اللعبة الحقيقية الكبرى المليئة بالرصاص والمتفجرات وبحور الدماء. وليست- كما يلعب اطفال بيروت- لعبا من حشب وبنادق صدئة وقنابل الخرق البالية التقطها الاطفال من بين اكوام القمامة والأنقاض الأشياء لأنها الألعاب «الوحيدة» التى ادركوها وفطموا عليها فى زمن الحرب، بل وشاركوا فيها على المستوى الواقعى أحيانا كثيرة من خلال صراع الميليشيات وحروب الشوارع التى لاتهدأ. ويلتقط المخرجان چان شمعون ومى المصرى من وسط أنقاض، الاشياء والبشر، نماذجَ عديدة لأجيال بيروت، التى صارت جيلا واحدا، شيخ ادرك السلام فى غابر الايام، وشاب، يتوقفان عنده طويلا، يعمل ميكانيكيا، ولديه الوعى الكافى لتحليل أسباب الحرب، وهى الاختلالات الاقتصادية والاجتماعية الجسيمة بين أبناء الوطن. وهو بعد كل تلك السنوات- ١٥ عاماً- يقرر حزيناً أنه مالم تعالج الاسباب فلا فائدة من السلام لأن شعلة الفتنة ستظل تحت الرماد منتظرة من يوقظها، وهو التحذير الذى يحرص الفيلم على أن يكون آخر ما يؤكده لنا فى هذا العمل التسجيلى، الذى رصد بدقة شديدة المتغيرات داخل الأنسان فى لبنان، والتى وصلت إلى حالة التكيف الكامل مع البؤس والدمار، والكشف عن هذا بصدق لانعرفه نحن قراء الصحف عن المشكلة اللبنانية، وليصبح السؤال الذى يتوارد للذهن فى النهاية هو «كيف ننتزع الحرب من الصدور والنفوس إذا انتزعناها من الشوارع والابنية؟؟

اطفال جيل النار:

ويقدم فيلم (أطفال جيل النار) مغامرة مخرجته مى المصرى، الفلسطينية التى تعود إلى مسقط رأسها- نابلس- بعد سنوات طويلة من الفراق. ويبدو الفيلم أشبه بمقطوعة موسيقية مرهفة وشجية، بداية من رحلة التاكسى الذى يشق طريقاً تركت المعارك ندوبها عليه ثم يتوقف عند نقاط الحراسة، وعندما يصل إلى نابلس يكون الامر قد صدر من سلطات الاحتلال الاسرآئيلية بحظر التجول فيضطر فريق العمل إلى ممارسة حيل عديدة من أجل التصوير من أضيق المنافذ وأصعبها. ولكن تواجه الكاميرا دائما فى عمق الحارات والطرقات بالجنود، أيديهم على الزناد مستعدة، أما فى الداخل، حيث البيوت فيرصد الفيلم تلك النقلة الاجتماعية التى عبرها الفلسطينيون ردا على القمع المتزايد.

وهى نقلة معبرة عن مستوى اكثر تماسكاً وتجردا من التكاتف الاجتماعى والإنسانى اتاح وجود شبكة واسعة من الاتصالات تجعل العائلة الفلسطينية محور الاهتمام للمجتمع العربى داخل اسرائيل وهو ما يبدو من خلال قصة ذلك الجار الشاب «حسن» الذى أخذه الاسرائيليون، ولم يعودوا به إلا جثة هامدة. لقد عجزت صانعة الفيلم عن نطق كلمات العزاء لأمه، لكن الكاميرا رصدت وفود القرى والمناطق والبلاد جاءت تعزى وكأنها جيرة شارع واحد. ويتلقى والد الشهيد رمز البطولة، أى الحطة الفلسطينية الحمراء تعبيرا عن استمرار المقاومة برغم ماحدث، وتشعر مخرجتنا بالاطمئنان وبأن الاهل اكثر تماسكاً مما اعتقدت. وفى

اليوم الاخير لوجودها يرفع حظر التجول وتنطلق الكاميرا، بحذر، فى الشوارع القديمة والأسواق المعبقة بالتاريخ ووسط اطفال لديهم شجاعة هائلة وتحد وأصرار على النزال مع جنود نقط الشوارع المدججين بكل الاسلحة. ووسط طلقات الحجارة وعمليات التقدم والتراجع وذلك الانتقام الشعبى البارع للاطفال تعود الكاميرا منسحبة إلى حيث تعبر الكمائن راجعة، بعد أن شارك الجميع فى تهريب الافلام فلم يعثر الاسرائيليون على مايمكن تحريزة.

وهكذا صنع هذا الفيلم الجميل عن المقاومة فى الارض المحتلة.. أنه فيلم عن الشجاعة.. وقت الجبن.. عن شعب باسل يفتدى الضعفاء فى منطقته.. عن أمل المستقبل عندهم.. وعندنا.

تونس: عصفور السطوح:

فى «عصفور السطوح» فيلم المخرج التونسى فريد بوجدير تفاجأ أولا بالشكل الذى ينم عن اهتمام كبير بجماليات اللغة السينمائية ومفردات الحياة اليومية فى اكبر وأصغر تفاصيلها فى إطار شاعرى يطل بالرغم من واقعية أسلوب المخرج فى رصده لإيقاع الحياة وجدليتها مابين البشر ومايحتويهم من اطر وأبنية وأشياء. ولكن هذا الاحتفاء بالبيئة والأنسان يتم من خلال نسيج درامى يستعرض فى آن واحد قصة بطل الفيلم، الطفل الواقف على عتبة الصبا، وعالمه بين الاسرة والجيران والحارة وحى (الحلفا وين) القديم، الذى ينتمى إليه بطلنا ويتمتع من خلاله ببانوراما تخصه بين الارض والسماء.

وهى رحلة يقطعها متقافزا بحكم سنين عمره بين البيوت والحارات ثم يهرب فى الوقت المناسب إلى الاسطح، يملا عينيه من السماء الصافية ورؤوس الابنية والقباب، وينظر على الجميع من اعلى. وتدفع أمور الحياة فى الحى الشعبى بدفئها وصراحتها نوار إلى النضوج سريعا، فأمه لاترى غضاضة من أخذه معها للحمام العام لأنه صغير، لكن صديقيه الاكبر منه يسخران عندما يعلمان بهذه الرحلة المثيرة التى لم يستفد منها شيئا! ويطلبان منه أن يذهب مرة أخرى لكى يصف لهما المستحمات.

وهكذا ينفتح عالم الطفل، فيطلب من أمه أن تأخذه معها، وفى هذه المرة كان غلاما تخترق عيناه الأجساد العارية المطمئنة، حتى تضبطه حارسة الحمام وتطرده كاللص ولاتتمالك الام نفسها من ضربه. وهكذا يفقد الصبى براءته ويبحث بعد ذلك عن «جديده» من خلال الخادمة وبعيون أخرى وروح متلهفة لالتقاط كل مايمت للجنس الآخر. وينجح بوجدير مرة أخرى فى التعبير عن هذا التغيير الهائل فى حياة غلامه ببساطه وجمال بعيدا عن آية فجاجة على مستوى الحوار أو اللغة السينمائية فها هو الآن يعود إلى السطوح يتنفس نسيم السماء، ولكن بوجه جديد مشحون بالفضول والغموض... والرضا فى نهاية الفيلم. ومن خلال (عصفور السطح) تطفو قضية (الفولكلور) وهل كان ماقدمه الفيلم - كما أتهم- فولكلورا باع بلده من خلاله للاجانب من اجل مكان له بينهم؟.. وهى قضية مردود عليها فى رأيى بأن الفيصل فيها مدى ماحققه الشكل فى علاقته بالمضمون. ومدى علاقة الشكل بالبيئة ثم صدق التعبير. وفى إطار رؤيتى كمشاهدة عربية ورؤية آلاف من المشاهدين المصريين فى المهرجان، سواء أعجبوا بالفيلم أو خالفوه. فلم يكن الاعجاب مبعثه أننا كالأوروبيين نشترى الفولكلور، كما أن الخلاف لم يكن منصباً على فولكلورية التوجه لأنها تهمة تجهض بالفعل هذا التعبير الجميل الذى قدمه الفيلم عن البيئة المتميزة وعن مرحلة التحول فى حياة بطله، وأما البيئة فكم شعرت بأنها قريبة من بيئات عديدة فى عالمنا العربى تنتظر من يعبر عنها بصدمة وجمال حتى يزيل على الاقل الغموض بيننا وبين انفسنا، وأما مرحلة التحول فيتعرض لها الملايين من أمثال نورا فى كل مكان بالعالم. وبذلك يقدم الفيلم تعبيرا شديد المحلية عن قضية إنسانية عامة ومن هنا جاء تميزه... لكن هذا الأمر مختلف بالطبع عن الدعاية الواسعة التى حظى بها قبل أن يبدأ المهرجان أصلا، وروجتها وسائل الإعلام، مركزة على فكرة وجود صبى فى حمام النساء.. وبقدر ماسببت هذه الاثارة الصحفية فى استقبال الفيلم بفضول جارف حتى جعلته ظاهرة سينمائية مستقلة وفصلته عن مجمل الافلام العربية، بل وعن افلام المهرجان كلها، إلا أنها لم تضف إليه ابداً مجدا زائفا.

الأيام الثقافية الفلسطينية فى عمان:

شعر ومسرح وشؤون فلسطينية أخرى

فاروق عبد القادر

كلما زرت مدينة عربية للمرة الأولى، وجدتُ قلبى متهيئاً للوقوع فى هواها. كان هذا حالى فى مدن المشرق: بيروت وصيدا، دمشق وحلب، بغداد والموصل..

وهذا حالى فى عمان، وانا ابن مدينة مستوية، ارتفاعها وإنخفاضها من صنع الانسان لا الطبيعة، وهى دائماً صاخبة بالضجيج والغبار. أخذت عينى مرتفعات عمان ومنخفضاتها، لاتكاد السيارة تقطع بك دقائق حتى يتغير المشهد أمام عينيك ويكاد ينقلب: مرة تصبح المدينة فوق رأسك، ومرة تصبح أسفل منك. وأخذت أذنى هالة الصمت والهدوء السابغة. لكن عمان اثنتان، لا واحدة: أحياء الطبقة الوسطى ومافوقها، الجمال والتأنق فى البناء بالحجر الأبيض وتنويعاته، والحرص على توزيع اللون الاخضر واستباقه بجهد يعرفه من يعانى الحياة فى مدينة صحراوية، توفير الماء مشكلة من مشكلاتها اليومية، والثانية حين تتوجه نحو المخيمات المغروسة على حواف المدينة ثم أصبحت فى قلبها. هنا كيان فلسطينى يمتلىء بالحياة حتى يفيض بها، هنا التكدس فى الأزقة ،الحارات والشوارع غير المرصوفة والأسواق، هنا تعكس الأبنية تطور «المخيم» من «الخيام» (حرفيا) حتى بيوت التنك. ثم بيوت الأسمنت ذوات الطوابق، وقد لانعدم- هنا هناك- بناء جميلاً من الحجر الأبيض ينتمى لعمان الأخرى!.

ولأن مايحدث فى فلسطين يسمع صداه- على الفور- فى الأردن (هذه التوأمة الأبدية بين الضفتين التى تحدث عنها وزير الثقافة)، ولأن الأدرن ممر ومقر لمصالح قوية مع العراق. فان مايحدث فى بغداد يستقطب- على الفور- اهتمام أهل الأردن. لهذا وذاك يتقدم الحديث عن هاتين القضيتين، أو وجهى القضية الواحدة- أى حديث، وترى الانشغال بالسياسى الحادث الآن على موائد الطعام وسهرات العشاء والأبهاء والقاعات والأندية والمقاهى والأسواق والشارع.

حفلت أيام الاسبوع الثقافى الفلسطينى- الاردنى بكثير مما يمكن أن يثير الجدل: ثمة شعر ومسرح، وندوات ومناقشات، وعروض فنية منوعة. وثمة ازدحام حول الأنشطة ذات الطابع الجماهيرى أدى لتأجيل بعضها أو الغائه. (حين أعلن عن تقديم عروض «فرقة العاشقين»، وهى فرقة تقدم التراث الفلسطينى فى الرقص وفنون الغناء فى صورة متطورة ومحكمة، حاصر الآلاف مكان العرض حتى أغلقت الساحة المؤدية إليه، واستحالت الحركة حوله، كما احتشد الآلاف، حقيقة ودون مبالغة فى «قصر الثقافة» للاستماع إلى محمود درويش، أما أدرنيس وأمسيته فلها حديث آخر).

فى مرتين، أحسست هذا الانشغال الطاغى بالسياسى، الحادث والآنى، يواجه الطرح الثقافى أو الفكرى: الأولى تمثلت فى عرض مسرحية سعد الله ونوس «الاغتصاب» (من إخراج جواد الأسدى، وتقديم فرقة المسرح الفلسطينى). ونص «الاغتصاب» نص مشكل (راجع النص منشوراً فى «أدب ونقد»، مارس ١٩٩٠)، لكنه لايقوم إلا على وجود مساحتين: فلسطينية و«اسرائيلية»، لكل ملامحها الخاصة، ولهما ملامح مشتركة كذلك. وهى تطرح تصوراً للصراع العربى الاسرائيلى أكثر راديكالية مما هو مطروح- الآن- فى الممارسة: هذا صراع عنيف وضار، وهو ليس «هامة اليوم أوغد»، لكنه جزء من، متلاحم مع، بناء تاريخى كامل، يضرب فى الماضى إلى (توراتية) عميقة، ويشتبك بكل معطيات الحاضر، وفى قلب كل من مساحتىّ الصراع تجد امتدادات للأخرى، وسيصبح

حلم قيام دولة «تتساوى فيها الحقوق وتكفل الحريات، ويقبل الجميع بالامتيازات التى تترتب على المواطنة، لا القوة» أملاً مشروعاً حين تتزايد مساحات الرفض على جبهة العدو، وتتقلص مساحات القبول على جبهتنا، والعمل كله» «مقطع مجتزأ من تاريخ عنيف..»، والروايتان فيه لاتكتملان، بل تظلان مفتوحتين على أفق المستقبل.

تلك رسالة المسرحية. وهى- كما ترى- رسالة شائكة. فماذا فعل بها جواد الأسدى؟

إنه- ببساطة- قد اغتصب النص: حذف إحدى المساحتين المتصارعتين (الفلسطينية) حذفاً يكاد أن يكون تاماً، استبعد منها أحداثاً وشخصيات بكاملها (شخصية الفارعة وأبنائها مثلاً). وحين فعل هذا فقد ردَّ العمل إلى الأصل الذى اعتمد عليه سعد الله (مسرحية بايبخو «القصة المزدوجة للدكتور بالمى»)، وأصبحت قضية الجلاد الذى يمارس التعذيب باخصاء الرجال واغتصاب النساء فيصاب بالعجز الجنسى هى كل شىء، وضاعت محاولة سعد الله فى إكسابها مضموناً يتعلق بالصراع العربى- الاسرائيلى، وفى الارتفاع بها لأفق وطنى وقومى رانسانى.

ثم استعان على ما بقى من النص- بعد إخصائه- بأفانين الاخراج (فى تجسيد المشاهد، والاعتماد على الأبواب التى تفرد وتطوى، والأقنعة والاضاءة وآليات الحركة)، وبالاداء المنضبط- المتألق فى لحظات التوتر-لعدد من الممثلين المجيدين (عبد الرحمن أبو القاسم- فايز قزق لينا الباتع- دلع الرحبى وسواهم). «استطاع أن يبهر متفرجيه وأن يستولى عليهم بايقاعات العنف الذى لايخلو من بذاءة خشنة، وأعفى ضميره بأن أعلن وكتب أنه يقدم عملاً من «إعداده» واخراجه «عن» نص سعد الله ونوس.

واننى أرى فى هذا كله افتقاداً للعدل. لقد استغل جواد أن معظم جمهوره- ان لم يكن كله- لم يعرف العمل فى نصه الأصلى (وقد نشر فى مجلة سورية وأخرى مصرية ثم صدر عن دار نشر لبنانية، لكنه لم يصل عمان)، وقدم فى كراسة صغيرة وزعها بعنوان «الاغتصاب تحت أضواء البروفات المسرحية» تبريراته النظرية لهذا العدوان على النص، وهى لاتخرج- فى مجملها- عن اثنين: رفض لفكرة المسرح السياسى أو تسييس المسرح، أو بصياغته هو المتحذلقة الوعرة: «أعتقد أن سعد الله ونوس سيشاركنى الاعتقاد ببطلان لافتة السياسة فى المسرح، أو المسرح المسيس، أو بطلان مشروعيته. هذا المشروع الذى قدمه سعد الله لفترة من زمن يحتاج الآن إلى نفيه للدخول فى الجيخوفية (إقرأ: التشيكوفية) التى تخبىء السياسى خلف الظل الاجتماعى..»، والثانى حريته كمخرج يرى فى النص «بناء هيكلياً» قابلاً للتعديل، مرة ثانية يكتب الأسدى: «لقد أردت تحويل الاغتصاب إلى عرض مسرحى انطلاقاً من الحرية ذاتها فى أن أرى النص من زاويتى، أى بعيداً عن الولاء المطلق للنص، بل عبر محاولة لتحريره والتحرر من خلاله إلى مدى بصرى واسع.. لست أريد الدفاع عن نص «الاغتصاب» لأننى اخترته، بل أحاول عبر عرض «الاغتصاب» أن أفتح الباب على تفتح التمثيل والاخراج لكى تزدهر قابلياتنا للذة، فى محاولة لمجانبة المساس بجوهر النص من الناحية الفكرية..».

لكنه لم يف بما وعد به، وأضر «بجوهر النص من الناحية الفكرية» إضراراً بليغاً. وراء كل التبريرات- التى استعان فيها المخرج بجان جينيه وجيخوف (تشيكوف لو شئت السهولة) ونثار من أفكار جروتوفسكى حول فن الممثل- يبقى السبب الحقيقى لما فعله جواد الأسدى كامناً فى تقدم السياسى- الآنى على الطرح الفكرى الجاد للمسألة، اتفقتَ مع هذا الطرح أو اختلفت. بعبارة أكثر وضوحاً: لا فى دمشق ولا فى عمان يستطيع الأسدى أن يقدم عملاً يقوم على وجود «امتدادات صهيونية» فى قلب العالم العربى، وامتدادات لرفض دولة اسرائيل داخل اسرائيل.

وهذا هو لب المسألة حقاً!

. . .

المرة الثانية التى أحسست فيها تقدم السياسى- الآنى على الطرح الفكرى الجاد، ومحاولة إخضاعة لمقتضياته- وأكرر: بصرف النظر عن الاتفاق أو الاختلاف حول هذا الطرح- مست النار أصابعى شخصياً: حين اتصل بى المسؤلون فى «دائرة الثقافة» بمنظمة التحرير للمساهمة بالكتابة تحت العنوان الذى اختاروه: الديمقراطية مدخلاً إلى تجذير فلسطين فى السؤال الثقافى العربى»، أبلغتهم- بوضوح- اننى لا أستطيع الكتابة تحت هذا العنوان الذى لا أحسن فهمه، فطلبوا اختيار موضوع «فلسطينى» آخر، اقترحت «الرواية الفلسطينية فى الثمانينيات»، وافقوا على اختيارى، وأرسلت صفحات البحث الى عمان قبل وصولنا إليها. كنتُ قد اخترت عشر روايات فلسطينية، لكتاب من أجيال مختلفة، فى الداخل والخارج، وفى ظنى «أنها تعكس فى مجملها هموم الرواية الفلسطينية فى هذا العقد الأخير، ووسائلها فى التعبير عن تلك الهموم..».

وما حيلتى إذا كانت هذه الرواية تتعرض- بين

ماتتعرض له- لما حدث في أيلول ١٩٧٠؟ هل بوسعي أن أسقط هذا التاريخ من الحدث الفلسطيني كله، كما يتبدى في ابداع مبدعيه؟ ألايكون هذا تدليساً مقصوداً حين أحاول- عن وعي وعمد- إسقاط بعض جوانب الصورة كما أراها؟

لكن هذا بالذات وجه التعارض مع السياسي- الآني الحادث الآن- بل ان هذا العنوان الملتبس ذاته (وقد نوقش طويلاً،كلمة كلمة،و كان ثمة اتفاق على غموضه والتباسه، وجاء حديث أغلب المتحدثين خارجاً عنه!) ليس سوى، «مغازلة» للتجربة الديمقراطية الوليدة في الأردن. وهكذا: لمست أسلاكاً عارية تحيط أرضاً ملغومة. ويبدو أنني أضفت لخطيئة الاشارة إلى أيلول خطايا أخرى صغيرة مثل الحديث عن «لصوص الثورة..» و «أجهزة أمنها» وما تمارسه من قهر واذلال للرجال، والحديث عن أعمال روائيين فلسطينيين ليسوا موضع رضا مسؤولين فلسطينين. وهم جميعاً- عندي- فلسطينيون، لايعنيني الرضا الرسمي عنهم في شيء.

وكان أن وقف المسئول عن «الدائرة الثقافية» ليعلن أنني أتحدث خارج الموضوع المحدد للندوة.

وكأنه فوجيء بما كان ينبغي عليه أن يعرف!.

نعم. لا أحد يسعى لأن ينكأ الجراح، ولكن ماجدوى أن تلتئم- ظاهوياً فقط- على قيح وغلّ؟

* * *

أمسيتان شعريتان عقدتا- خلال الأسبوع- لشاعرين مفردين»، إضافة للأمسيات الشعرية المشتركة التي تم بعضها، وحال الزحام والحشد الكثيف دون بعضها الآخر.. كشفت هاتان الأمسيتان ملامح أخرى للوجه الثقافي هناك: أمسية محمود درويش كانت نشوة خالصة: لم أر شاعراً عربياً في قدرته على امتلاك جمهوره وامتاعه، والدخول معه في علاقة دافئة حميمة، تتميز بحساسية بالغة، تدفع فتاة لأن تتخطى الجشد كله كي تحيط عنق الشاعر بالكوفية الفلسطينية، وتدفع أخرى لأن تخلع عن عنقها سلسلة ذهبية تنتهي بمصحف صغير كي تضعها أمامه!.

حين وصل درويش إلى عمان، كان مدار حديث عند جانبين مختلفين: الأول هوالتيار السلفي مرتفع الصوت خشن النبرة في عمان اليوم، بعد أن حقق أصحابه أغلبية في مقاعد مجلس النواب، وأصدروا صحفهم المستقلة، وراحوا يمارسون نشاطهم المنظم في وضح النهار. وهؤلاء قد هاجموه بالمصطلح السياسي - الديني لموقفه الذي لا يرفض الحوار مع الجانب الاسرآئيلي رفضاً مسبقاً ومطلقاً. واتهموه- على نحو جارح، في بياناتهم المطبوعة وفي خطب بعض أئمة المساجد- بأنه «يرفع علم اسرائيل»!.

الجماعة الثانية كانت تتحدث عن «الغموض» والميل الشديد إلى «التركيب» و«التطويل» في قصائد المرحلة الأخيرة ويدللون بأحدث قصائده «السنديان»، وقد قرأها درويش بين ما قرأ في تلك الأمسية، ولا أعرف إلى أي حد نجح في نقل مايعنيه إلى جمهوره المحب، المتأجج، الذي يتقبل كل مايقول. لكن هذا طرح السؤال طرحاً جاداً: ماهو المدى الذي يمكن أن يبلغه «شاعر قضية» في الاهتمام بالتجويد الفني لعمله، إذا جاء هذا التجويد على حساب وضوح الرسالة التي يريد أن ينقلها لجمهوره: أبناء قضيته؟

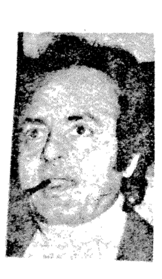
مشهدان صغيران بقيا عندي لمحمود درويش: وقفته وهو يلقي شعره، لاممثلاً ولا متخذاً «وضعاً دراميا». لكنه يمد ساقه اليسرى للأمام، متكئا عليها، يتعلق بهذا الخيط السحري الذي يربطه بجمهوره، فيصبح مثل الوتر المشدود، يستجيب لأدنى حساسية من جانبه. ألا يفكر محمود في دلالة هذا الاستقبال الحار الذي لاينطفيء أبداً لقصيدته «سجل.. أنا عربي»، هي المكتوبة قبل أكثر من ربع القرن، دون اهتمام كبير بتجويدها ونغمة كلماتها وتركيب صورها؟

- المشهد الثاني بعد أنتهاء حفل العشاء الذي أقامة وزير الثقافة الأردني لضيفه، وكنت ترى في القاعة الفاخرة عدداً كبيراً من أهم المبدعين والكتاب العرب، وبعد العشاء تدافعت السيارات الرسمية في موكبها الذي تسبقه وتتلوه الدراجات النارية: في الأولى الوزير، وفي الثانية السفير، وفي الثالثة محمود درويش. وبدا لي في المشهد كله شيء متناقض. ما هو بالتحديد، لا أدري!..

. . .

.إذا كان محمود درويش وجد مدافعين متحمسين عنه في اتهاميه هذين، فان أدونيس كان أقل حظاً. فقد اتهموه- أعني أصحاب التيارات السلفية تلك- مباشرة، وبلا مواربة، بأنه «كافر وزنديق وملحد»، واتكأوا على شعره (خاصة مجموعاته الأولى) وانتزعوا منه سطوراً وكلمات ليثبتوا دعواهم. وبعد ظهر اليوم المحدد لأمسيته تجمعوا أمام قاعة «المركز الثقافي» قبل الموعد بساعات، وزعوا بياناتهم ضد الشاعر وشعره، وأذ نوا لصلاة المغرب وأدوها جماعة، ثم دخلوا صفوفاً إلى القاعة، وكان اتفاق رجل الأمن معهم واضحاً: سيظلون في القاعة طالما لم يخلوا بالأمن، أما إن فعلوا فسيخرجونهم منها. هكذا: جلست صفوفهم متربصة، حتى تصيدوا سطراً يتحدث فيه الشاعر عن «الآله- الطفل» فصدر الأمر:





«تكبير»، وارتفعت الهتافات: الله اكبر ولله الحمد»، واتجه بعضهم مندفعاً نحو منصة الشاعر، فمنعهم رجال الأمن، وقبل خروجهم من القاعة- حسب اصرار رجل الأمن على تنفيذ الاتفاق- لم ينسوا أن يودعوا القاعة وشاعرها الذى واصل قراءة شعره بهدوء ونفاذ: «لا اله إلا الله/ أدونيس عدو الله!..».

وأترك لك أن تتأمل مايمكن أن يعنيه اطلاق مثل هذا الهتاف، وماينطوى عليه، ومايهدد به!..

أياً ما كان موقفك من مشروع أدونيس الفكرى وعطائه الشعرى، فان مثل هذه الغمة لاتجعل لك خياراً سوى الوقوف إلى جانبه بغير تحفظ، والدفاع عن حقه فى القول والتعبير.

وكان المشهد الأخير لتلك الأمسية من صميم مشاهد العبث العربى المعاصر: شاعر يخرج بعد أمسيته الشعرية يحميه رجال الشرطة من الجمهور.

وأى شاعر؟.. أدونيس لاسواه!.

* * *

طبيعى أن تكون «الانتفاضة» هى قلب العرس الفلسطينى الممتد فى الجسد الأردنى: ندوات ومحاضرات وعروض فنية متعددة. وكان من حظى الحسن ان استمعت إلى أغنيات «فرقة بلدنا» فى بيت صديق فلسطينى- أردنى: كمال خليل:عامل البناء الذى ينتزع نفسه من عمله الشاق ليلحن ويغنى، وفرقته بعض أفراد أسرته وأصدقائه.

كتب كلمات معظم أغانيه الشاعران ابراهيم نصر الله (شاعر و روائى وصحفى يتميز بانتاجه الغزير والمنوع) وغسان زقطان (شاعر فلسطينى وابن شاعر، يهتم اهتماماً خاصاً بتطوير الأغنيات الشعبية الفلسطينية فى صياغات شعرية جديدة وعذبة). فى صوته وأدائه وألحان كلماته يمتزج التحريض بالشجن،فى تمثل خالص لأساليب الغناء الفلسطينية، والشامية على وجه العموم، وميل واضح إلى التطريب (ولعل هذا الميل هو ما يحب أن يتجنبه!). ويرتفع الصوت الجميل، تلازمه، وتحدد إيقاعه نغمات العود وإيقاع الأكف: «لمين الارض والمهرة؟؟ لمين العرس والشارع؟/ لمين الضو؟/- للثورة./ جمعنا الدم من أول جرح فينا/ وزفينا شهيد الأرض، وحنينا شهيدتنا/ وقلنا للصغير إكبر/ وأعلنا انتفاضتنا/ بلدنا هذى كلمتها..». تندفع صبية فلسطينية جميلة القد والوجه لترقص، تتبعها امرأتان شابتان: فلسطينية ولبنانية، وجمهور الحاضرين يردد، وقد ذاب شعور الجميع مع المغنى والمعنى.

من أقرب مكان إليهم، فى الداخل، يأتلق الفرح الفلسطينى ببطولاتهم اليومية.

. . .

رأيت أشياء، وفاتتنى أشياء، وسعدت بمعرفة أصدقاء ومبدعين جدد، ورأيت وسمعت وتحدثت وعرفت.. فى الحفل الختامى كان «أبو عمار» يوزع وسام القدس على قائمة طويلة من أسماء المبدعين الراحلين، وعدد من أسماء المبدعين الحاضرين والغائبين، الفلسطينيين منهم والأردنيين.

وكان لايتوقف عن إشاعة الحيوية من حوله، ولاعن تصحيح أخطاء «مقدم الحفل»..

أغمضت عينى لحظة فبدا لى أننى رأيت هذا المشهد من قبل، أوائل هذا العام، فى قاعة «مسرح الجمهورية» بالقاهرة.

فلسفة وابداع روائى

محمد الظاهر

١- الأخلاق والعقل:

فى كتابه الجديد الصادر عن دار الشروق للنشر والتوزيع بعمان، والمركز العربى لتوزيع المطبوعات ببيروت، بعنوان (الاخلاق و العقل) يحاول الدكتور عادل ظاهر، أن يصحبنا برحلة فلسفيتجدلية ممتعة فى مجال الاخلاق والعقل، حيث يطوف بنا على مختلف المدارس الفلسفية الحديثة والمعاصرة، التى تتناول هذا الموضوع. حيث يقوم بتحليل هذه الاتجاهات الفلسفية ونقدها، وصولا الى وجهة نظر عربية معاصرة فى هذا المجال. والكتاب الجديد، هو الجزء الاول من اربعة اجزاء تتناول الفلسفة الغربية بالنقد والتحليل. اما الاجزاء الثلاثة الاخرى فهى: الفلسفة والمسألة الدينية. الفلسفة والمجتمع، والفلسفة والمعرفة الاجتماعية.

وقد طرح الدكتور عادل ضاهر تصوراته حول موضوع الاخلاق والعقل من خلال محاور عديدة، هى: الاخلاق والعقل، واللاارادية فى الاخلاق النظرية الانفعالية، الذاتانية الانطولوجية، المذهب النسبى، الاخلاق والسلطة، الاخلاق والسلطة الدينية، الاخلاق الغائية،المذهب الديونطولوجى، مذهب المنفعة القاعدية، نحو اساس عقلانى للاخلاق، الاساس العقلى للتسويغ الخلقى، وهل ينبغى ان اكون خلقيا. وهو يخلص من كل هذه المحاور بنتيجة مفادها ان الفلسفة نشاط معيارى تحليلى وتركيبى، من النوع الذى يؤهلها لان تكون همزة الوصل الاساسية بين العلم والثورة، بين معرفة الواقع والعمل على تغييره. الا ان الفلسفة لايمكن ان تؤدى الدور الذى يفرضه هذا التصور عليها إلا اذا بينا ان للعقل وظيفة معيارية جوهرية، وان العقل لايقرر الوسائل وحدها بل يقرر الغايات ايضا، وهذا بدوره استوجب من المؤلف ان يبين أن الاخلاق من حيث هى نشاط معيارى يفترض ان تتقرر ضمنه الغايات الابعد والاهم التى ينبغى على الانسان ان يسعى لتحقيقها، هى نشاط عقلانى، ولذلك فقد حاول من خلال هذا المجلد الضخم الذى يبلغ عدد صفحاته خمسمائة وعشرون صفحة من القطع الكبير ان يسوغ هذا الافتراض الذى يشكل الركيزة الاساسية لهذا المجلد.

١-(عَو): كتابة بلغة الكاميرا

رواية ابراهيم نصر الله الجديدة (عَوْ) الصادرة عن دار الشروق للنشر والتوزيع بعمان، والمركز العربى لتوزيع المطبوعات ببيروت، تعتبر من الروايات العربية القليلة التى استطاعت تحقيق تلك العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون، حين تغلبت على ضيق البعد الزمانى والمكانى للحدث العام. من خلال الاستفادة من لغة الكاميرا التى تعبر عن الواقع بالواقع نفسه، والبنية الموسيقية التى تخلق ذلك المعمار السيمفونى من خلال المزاوجة بين المونوفون- الصوت الفردى- والبوليفون- التعبير المتعدد بالاصوات.

فالمضمون الذى تطرحه الرواية هو الواقع السياسى العربى الذى يريد ان يطوع كل معطيات الواقع لرجل السلطة، وهذا الواقع ليس واقعا متخيلا، وانما هو واقع معاش. فهنا الجنرال بكل جبروته وقدرته، والكاتب بكل عنفوانه واحباطاته، والقارىء الذى يتعرض لعملية رهيبة من غسيل الدماغ على يد المحقق، والكلى الذى يتجلىء فى الرواية ببعديه الرمزى والواقعى. ولما كان من الواجب الاحاطة بكل تفاصيل الواقع لكشف تجليات شخصيات الرواية الاربع، فقد كان يتحتم على ابراهيم نصر الله ان يستخدم لغة الكاميرا، ليس فى عملية التقطيع السينمائى فحسب، بل وعملية تصوير الواقع بكل تفاصيله ولما كانت مثل هذه العملية يمكن ان تؤدى الى خلخلة فى البنية الروائية. فقد لجأ ابراهيم نصر الله الى نمط جديد فى معمار الرواية العربية، يستفيد بشكل كبير من المعمار السيمفونى الموسيقى فهذه الاصوات ألقليلة التى تحمل دعائم العمل الروائى تتبادل الادوار بينها، مشكلة هذا التنوع الثرى، الذى يقدم الرواية للقارىء بكل تلقائية وسهولة. اذن نتحى هنا. امام عمل روائى جديد، استطاع فيه ابراهيم نصر الله ان يتجاوز ذاته فى (براري الحمى)، وان يتجاوز العديد من الاصوات الروائية فى العالم العربى، ويؤكد مكانته فى مجال الابداع الروائى، بعد ان اكدها فى مجال الابداع الشعرى.

تواصل



قرية عبد الحكيم قاسم:

وصلتنا الرسالة التالية:

« الاخوة في أدب ونقد

آسف إذ أذكركم بانسان رحمه الله من مرضه فاختاره إلى جواره ألا وهو المرحوم عبد الحكيم قاسم.. ذلك الأديب الذى كنتم تعرفونه وتعرفون عنه اكثر فما يعرف عنه أهله وجيرانه:: فلا أقل من أن تجمع اعماله لتطبع ثانية أو في مجلد واحد. كذلك أعماله التي في درج مكتبه ولم تجد في حياته من يساعده على نشرها كما قال في آخر حديث له بمجلة نصف الدنيا..

لماذا لايتكرم احد السادة المخرجين باخراج ايام الانسان السبعة فيلما وليكن مخرج الطوق والاسورة مثلا..؟! ولأنه من أبناء محافظة الغربية.. محافظة الفلاحين الطيبين، لماذا لايتكرم السيد محافظ الغربية باطلاق اسمه على أحد الشوارع أو تسمية بلدته باسمه، بدلا من البندرة، تكون «عبد الحكيم قاسم مثلا».

محمد محيى الدين شعبان/
فلاح من طنطا

· روح طيبة من الأخ محمد محيى الدين شعبان، ونود أن نخبرك أن الهيئة العامة للكتاب تعدّ لشىء مثل هذا الذى تطالب به، وقد أصدرت- فعلا- منذ أيام كتابه الجديد **«ديوان الملحقات»**. أما اقتراحاتك بشأن اطلاق اسمه على شارع فى طنطا فنرجو أن يستجيب لها المسئولون، فهذا أقل ماينبغى عمله تجاه هذا الكاتب الكبير الراحل.

ونود أن نبلغك خبرا جديدا. فقد عقدت مديرية الثقافة بالغربية فى أواخر ديسمبر الماضى حفل تأبين حاشداً لعبد الحكيم قاسم فى قريته «البندرة»، حضره نائب للمحافظ ومدير مديرية الثقافة بالغربية، وحضره أهل الفقيد وأهل القرية كلهم تقريبا، فى مشهد مهيب مؤثر، قل أن يحظى به أديب.

وقد تحدث فى الحفل نائب المحافظ وعضو مجلس الشعب عن الدائرة، وألقى كل من الدكاترة: جابر عصفور وصبرى حافظ ومدحت الجيار أضواء على حياة عبد الحكيم قاسم وأدبه الكبير المتميز. وألقى الشعراء القصائد فى رثائه.

وقد أثرنا اقتراحاتك يا أخ محمد محيى الدين

شعبان فى هذا اللقاء، كما أثرنا مغيرها من اقتراحات. وقد استجابت مديرية الثقافة بالغربية إلى العديد من هذه الاقتراحات. فقد أعلن كمال الجيرى مدير الثقافة بالغربية فى نهاية الحفل، عددا من التوصيات، من أهمها:

-تحويل مكتبة عبد الحكيم قاسم الى مكتبة عامة، تصبح نواة لقصر ثقافة بالبندرة باسم «قصر ثقافة عبد الحكيم قاسم»

-اطلاق اسم عبد الحكيم قاسم على مدرسة القرية

-إطلاق اسم عبد الحكيم قاسم على أحد شوارع طنطا

-عقد مهرجان أدبى سنوى بقرية البندرة، باسم عبد الحكيم قاسم، توزع فيه الجوائز على الفائزين فى مسابقة سنوية للأدب باسمه أيضا.

تحية لك، ولعبد الحكيم قاسم وأدبه الرفيع.

تعليق من سمير فريد: حول تحقيق السياسة الثقافية

لست ألوم الزميل مجدى حسنين على صياغته لرأيى فى ملف السياسة الثقافية، وانما ألوم نفسى لاننى لم اكتب رأيى، وانا أصلاً من كتاب ادب ونقد.

يبدو ان الزميل رأى أن من «الواجبات» اليسارية ان يمتدح المرء الستينيات، وان يطالب بعودة القطاع العام فى السينما إلى الانتاج. ورغم اننى من جيل الستينيات فلست من عباد ذلك العقد، وانما أريى فى واسطته ٥يونيو، وما ادراك ما ٥ يونيو. ورغم اننى كنت مع انتاج القطاع العام فى عهد عبد الناصر، إلا أننى ضد انتاج القطاع العام بعد ذلك لان الدولة تغيرت، والدنيا كلها تغيرت.

وهناك فرق بين نقد الدولة لعدم وجود سياسة ثقافية للدولة، وبمعنى عدم رصد ميزانيات كافيه لدعم الثقافة، حتى يبدو الأمر وكأن وزارة الثقافة مستمرة بالدفع الذاتى بسبب العجز عن نقل أو فصل عشرات الآلاف من الموظفين، وبين اعتبار هذه المسأله مسئولية وزير الثقافة الحالى فاروق حسنى.

لقد صيغ رأيى فى موضوع السياسة الثقافية بما يجعلنى فى موقف المعارض لوزارة فاروق حسنى، وانا انتقد الوزارة، ولكنى لااختلف معها، بل وأتعاون معها فى المكتب الفنى وفى اللجان وغير ذلك، ولا أحب مثل الجمهورية عكس ماكتب لقارىء ادب ونقد.

تعليق على موضوع «السينما المسيحية فى مصر»: «ليس للاستخدام السياسى»

كتبت الاخت ماجده موريس موضوعاً بعنوان «الافلام المسيحية هل هى خطوة للأمام أم للخلف» فى العدد ٦٤ ديسمبر.

إنها خطوة للأمام وليست للخلف ولا أدرى كيف فسرت الناقدة هذا على إنه إنقسام داخل وجدان الشعب المصرى ولا أدرى أيضاً كيف أخذ أنتاج الفيلمين على أنهما نوع من التعصب.. إن أنتاج فيلم عن الانبا أبرام والقديس مارمنيا لايعد إلا نوعا من مجاراة التطور التكنولوجى الذى أتاح هذا الأنتاج، والقصتان معروفتان منذ القدم وهما يمثلان فى أغلب كنائس مصر ولكن على خشبة مسرح محدود الامكانيات.. وعند إتاحة الفرصة لانتاجهما يؤثم ذلك.. ومن قال أنهما يعدان من الافلام الممنوعة او الغير مرغوب فيها.. بالعكس، إن أى شخص يملك جهاز فيديو يستطيع الحصول عليهما من أى مكتبه مسيحية. فكما نستطيع الحصول على شرائط لأكبر مقرئى مصر بسهولة نستطيع أيضا الحصول على شرائط الانبا أبرام ،والقديس مارمينا.. وإن انتاج هذه الافلام لاتعد خطوة من خطوات التعصب، ولايستطيع أحد أن يقول إن الكنيسة فى مصر تحمل فكراً متعصباً فى يوم من الايام.. وإن كان هذا التفسير جاء نتيجة أن الكنيسة هى المشرفة على الانتاج وجميع عناصر العمل من المسيحيين فهو تفسير خاطىء، اولاً لأن أى ممثل فى مصر لن يقبل تمثيل هذه الافلام بنفس الاجور التى مثل بها زملاؤهم.

ثانياً: هذه الافلام لم تنتج للكسب وإنما للاقتداء بالسيرة الحسنة لهؤلاء، وبالتالى لاينتجه الا متبع مغامر بأمواله واعتقد إنه لايوجد فى مصر مثل هذا المنهج. وبدلاً من أن تقف الكنيسة مكتوفة الايدى فى ظل الاجتياح السافر للافلام المخله على اجهزة الفيديو، قدمت هذه الافلام فوجودها فى مكتبة الاسرة هو تسلية وتمضية وقت فراغ أفضل- ولا أدرى كيف تناقض الكاتبة نفسها حين تقول إن هذه الافلام لاتعرض الا فى قاعات الكنائس ونفاجأ بها تقول «يتخذ منحى يساء تفسيره على ضوء مايحدث من ظواهر التشدد باسم الاسلام» إن هذه الافلام لا أعتقد أن مشاهدتها مقصورة على المسيحيين بل حضرتها مع

بعض اصدقائى المسلمين وأعجبوا بالقصة والحبكة.. مرة أخرى نقول إن هذه الافلام نتيجة كبت يعيشه المجتمع المسيحى لسبب بسيط هو أنه لايوجد مجتمع مسيحى وأخر أسلامى بل يوجد مجتمع مصرى نعتز به جيمعاً.. وياليتنا لانفسر أى تقدم عصرى على إنه تعصب وقضية سياسية.. ليت الناقدة الفاضلة شاهدت فيلم القديس أبنوب حتى تحكم على الظاهرة بأكملها».

إسحاق روحى الفرشوطى/ أسيوط

توضيح من ابراهيم فهمى:

أستوقفنى فى« عدد٦٢ من «أدب ونقد» رسالة يقول صاحبها عبد المنعم عواد يوسف أن قصة [يامجمع العشاق] المنشورة على صفحات العدد (٦١) هى نفس القصة أيضاً المنشورة بعنوان آخر هو [ست البنات] فى مجلة شئون أدبية الإماراتية.

..ولاً آدرى ما هو الملفت فى هذه الحكاية، إن الذى يخل بشرف الكاتب والمبدع هو أن يسطو على ثمار غيره وما اكثر هذه الفضائح وياليته يشغل بها نفسه فتكون قضية ويكون فيها مايلفتنا إليها، لكن أن يغير المبدع عنوان قصته فهذا الكائن يملكه وحده وله حق السيطرة عليه وحده وهذا عرف سائد وليس شاذا عند الكثيرين من المبدعين فى أرجاء الكون، أمّا عن نشر العمل داخل القطر وخارجه فهذا أيضاً عرف سائد لأن الكثير من الدوريات المصرية لاتصل لزملائنا العرب، وما هى إلاّ توسيع لرقعة النشر الضيقة، ولم تكن هناك نية مسبقة بالسوء فى تغيير العنوان إلاّ أننى (فجأة) وبدون مقدمات وجدت عنوانا آخر مناسباً. هكذا ببساطة! فما الذى شغل وشاغل صاحبنا فى هذه الحكاية وهذا كل ما فى الأمر، أرجو الاعتذار لأسرة تحرير أدب ونقد التى نجلها ونعتز بها بوصفها منبرا للابداع الجاد ورافداً من روافد الحركة الثقافية المستقلة

تواصل مع الشعراء:

- الصديق صلاح الشيخ/شركة مصر للغزل والنسيج/ كفر الدوار/ بحيرة:

قطعتك تهفو الى العدالة الاجتماعية وتدين الفساد والغلاء وتحكم فئة قليلة فى قوت ومقدرات الناس أجمعين لكن مابها من شعر ليس فى مساواة هذا الأفكار النبيلة العادلة. فأنت تقول: «الأسعار كل يوم بتزيد / والحرمان بيتولد من جديد/ والريح عاتية/ جاية من بعيد/ عاصفة هادمة/ والناس واقفه صامته.. ساكنه/ كأنهم مقيدين بالخوف». وهذا أسلوب خطابى مباشر يصور الأمر الواقع بصورة عادية.

- الصديق سلامونى باشا برقوق:

قطعتك الزجلية «مزيكا» خفيفة الظل، وايقاعها جميل، نقتطف منها:

«شفت الحرية فى صحافتنا ونغمها الزايد ع السيكا

فى عيون المعصومة أميركا وأهى زادت دق المزيكا

فى غيطان القمح المفتوحة تغرف لك منها وتديكا

والملام الغرب السحرية وحاجات بعدغدغ لياليكا

وحتانها مفيش أبدا زيه سدقها ويطل تشكيكا

من يوم ماخدتنا فى أحضانها والحالة انعدلت فوريكا

وهناء ورخاء بيفرقنا وأدى انته شايف بعنيكا

دار رب العرش مهيناها علشان تحمينى وتحميكا

إنما لوانك تعاندها واذا لزم الأمر تربيكا»

- الصديق ممدوح سعد رمضان:

قطعتك الغنائية «كان ياماكان» زجل يتأسى على ضياع الحب فى زماننا العصيب، ومن تنظورها:

«الحب زمان كان اسمه الصدق/ كان اسمه الحق/ بيخلى قلب الزيف ينشق»

- الصديق عبد الرحيم الشريف/ كلية دار العلوم:

قصيدتك «نداء» تتميز بمتانة كلاسيكية ملحوظة،

ومن أبياتها الجميلة «نديم الحب لاتعجب/ اذا رغبوا ولم أرغب/ سقام الحب يقتلني/ جفاني الأقرب الأقرب/ وقالوا علنى حب/ وهل في الحب مايتعب؟/ عيوب الحب في خلي/ فكيف : أللهوى تنسب؟»

- الصديقة إيمان النويري/ الشرقية:

قصيدتك «أين هذا الشعر؟» تحتوى على أفكار حول الشعر: كيف يكون، وماذا نريد منه؟ وتنقد الشعر الذى لاروح فيه ولا وزن، ولاشجن، فتقولين «انسياب وانسياب/ كلمات تملأ كتاب/ أين روح الشعر فيها/ اين لحظات العذاب/ والشجن اين الشجن/ أين هزات الغياب/ والله ماهذا بشعر/ إن هوالا عبث».

والطريف في الأمر، أيتها الصديقة الشاعرة، أن قصيدتك التي تطالبين فيها الشعراء بأن يلتزموا الوزن والبلاغة الرصينة والوجدان الحار، تخلو الى حد بعيد من هذا الوزن الذى تطالبين به، حيث بها كسور عديدة، كما أنها استرسال في فكرة واحدة تتكرر وتعاد. ومن قصيدتك «انتهى عصر العبيد» نقتطف المقطع التالي:

«أيا جدارا من حديد/ أيا غبيا يابليد/ ماذا تظن؟/ أتظن انى كالعبيد/ رهن الاشارة من بعيد/لا أنق أنا لست أبدا كالعبيد/ انا حرة وكرامتى فوق الوعيد».



اصدارات

دورينمات وكتاب مصر:

بمناسبة رحيل الروائي الكبير فريدريش دورينمات أصدرت الهيئة العامة للاستعلامات كتاباً بعنوان «لقاء فريدريش دورينمات مع أهل الفكر والفن في مصر» عرض وتقديم ودراسة .د مصطفى ماهر. ويحتوى وقائع زيارة دورينمات لمصر في نوفمبر ١٩٨٥. قدم الكتاب د. ممدوح البلتاجي رئيس الهيئة العامة للاستعلامات. يتضمن الكتاب دراسة للدكتور مصطفى ماهر عن حياة دورينمات وأعماله [زيارة السيدة العجوز- زواج السيد ميسيسي- هبط الملاك في بابل- البطل في الزريبة- رومولوس العظيم- النيزك- علماء الطبيعة- القاضي والجلاد- فرانك الخامس- صورة كوكب]. ووقائع الندوة التي عقدت بجامعة القاهرة (٢٦ نوفمبر ١٩٨٥) وتحدث فيها د. عبد العزيز جمودة، وكلمة دورينمات في تقديم **«مقامات الشحات آكى»** من مسرحية «هبط الملاك فى بابل» وكلمة د. مصطفى ماهر في تقديم مسرحية **«رومولوس الأكبر»** وندوة شيراتون الجزيرة (٢٧ نوفمبر ٨٥) وشارك فيها كتاب وصحفيون: **لويس عوض، يوسف ادريس، جمال الشيخ مخرج مسرحي)**. عبد البديع قمحاوى، د. فتحى عبد الفتاح، فتحى الابيارى

سدرة المنتهى لسعيد الكفراوى:

مجموعة قصصية جديدة لسعيد الكفراوى، صدرت عن «دار الغد» بعنوان «سدرة المنتهى». يتضمن غلاف المجموعة كلمة لأدونيس عن الكفراوى يقول فيها «ياسعيد، لك نبع آخر غير الرأس (الذهن) وغير القدمين (التاريخ اليومي) تفجره وتسقينا: لك نبع الأحشاء، نبع الذاكرة التي توحد بين طفولة المشاعر والأحلام، وشيخوخة الرموز، وثقافة الجسد هنا هى السيدة: ثقافة المكبوت الغرائبي».

سبق أن صدر للكفراوى: مدينة الموت الجميل، ستر العورة.

أحداق الجياد:

ديوان جديد للشاعر **حسن فتح الباب**، صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، بعنوان **«أحداق الجياد: تنويعات على لحن الحارس**

السجين». والشاعر من الرعيل الأول لتجربة الشعر الحر بمصر، ينتمى إلى المدرسة الواقعية كما عرفت بمصر فى الخمسينيات والستينات. وصفه الناقد محمود أمين العالم مرة بقوله «يستمد شعر حسن فتح الباب قوته وحيويته من تجارب الشعب» صدر للشاعر من قبل عدة دواين، منها: من وحى بور سعيد، حبنا أقوى من الموت، مواويل النيل المهاجر.

نسل المصابيح، أول مجموعة للشاعر البحرينى أحمد العجمى. خيال جامع ولغة متجددة وتجريب جرىء. إنه يصرخ: ياملك الكلام/ هذا وطن، به عرس لجلال الجيوش/ وزهرة تجمع الجماجم/ والذى يتمدد على براق الفتح/ وفى عينيه مطرقة غيبية/ وجثمان كحليب القتال/ إنما اختارته التربة سائساً لراياتها/ فأعطته فى كل لسان/ رءوسا مرغوبة من أزقة النساء».

حوار مع هؤلاء

عن سلسلة كتاب الثقافة الجديدة التى تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة، صدر كتاب **«حوار مع هؤلاء»** للناقد **عبد الرحمن أبو عوف**. يتضمن الكتاب مجموعة كبيرة من الحوارات المتميزة مع عدد من الكتاب والمفكرين المصريين: توفيق الحكيم، نجيب محفوظ، إحسان عبد القدوس، يوسف السباعى، يوسف ادريس، لويس عوض، سهير القلماوى، شكرى عياد، محمود أمين العالم، عبد القادر القط، زكى نجيب محمود، فؤاد زكريا، حامد سعيد، صلاح طاهر، أنجى فلاطون، سعد الدين وهبه، وآخرين. صدر لعبد الرحمن. أبو عوف من قبل: البحث عن طريق للقصة المصرية القصيرة، تحولات الرواية العربية.

لويس عوض: مفكرا وناقدا

عن الهيئة المصرية العامة للكتاب صدر كتاب **«لويس عوض: مفكرا وناقدا ومبدعا»** محتويا على الكلمات والمقالات التى قدمت فى الندوة التى أقامتها هيئة الكتاب المصرية لتأبين لويس عوض. شارك فى الندوة وفى الكتاب كل من: أحمد عبد المعطى حجازى، أسامة الباز، الفريد فرج، جابر عصفور، سامى خشبه، سيد البحراوى، عبد الستار الطويلة، عبد القادر القط، عز الدين اسماعيل، غالى شكرى، فتحى عبد الفتاح، فخرى قسطندى، لطفى الخولى، محمد عنانى، محمد عودة.

فؤاد قنديل: عسل الشمس

فى سلسلة «قصص عربية» بالهيئة المصرية العامة للكتاب صدرت المجموعة القصصية «عسل الشمس» للقاص فؤاد قنديل. «تتميز هذه المجموعة بالعمق والبساطة الآسرة، تغوص فى مخ الواقع وتتأمل تناقضاته، وتستلهمها فى تجارب إبداعية موحية. ويسيطر على قصص فؤاد قنديل غرام بالتجريب الهادىء، يتعلق ببساط شعرى محلق، تتسع أمام رؤيته مساحات رائعة من الجمال، وتمثل مجموعته نسقا بديعا من أشكال التواءم بين الحرية الفنية والحرية الواقعية».

صدر لفؤاد قنديل من قبل: عقدة النساء، كلام الليل، أشجان، الناب الأزرق، العجز، السقف، شفيقة وسرها الباتع، عشق الأخرس، موسم العنف الجميل. ومن التراجم: د. محمد مندور- نجيب محفوظ- إحسان عبد القدوس عاشق الحرية.

وآخر الليل: ديوان جديد للشاعر **نهيل أبو زرقتين**، صدر عن مطبوعات (مصرية). يحتوى على مجموعة من قصائد شعر العامية المصرية الجديد. «الليل إيدين/ يفريل صهد الوجع، خطى على شمال الشمس/ والغيطان تميل على كدب مواسمها علشان قلبى يمر يفوت/ ترقص البنت أم العيون توت/ رقصة غوازى/ رقصة غجر/ رقصة مرار ف صحن البيوت». صدر للشاعر من قبل ديوان «الرقص ع الكفن» عن دار المستقبل العربى.

من ديوان العشق: للقصاص سمير فوزى صدرت مجموعته الأولى **«من ديوان العشق»**، عن سلسلة «إشراقات أدبية». كتب القاص والناقد محمد جبريل فى الدراسة الملحقة بالمجموعة يقول **«أهم مااستوقفنى وأعجبنى فى قصص سمير فوزى تفوقه فى اختيار «لحظة» القصة.** نحن كمتلقين لانعرف فى الأغلب شيئا عن ماضى الشخصية أو الشخصيات التى تطالعنا فى القصة القصيرة، والأمر نفسه بالنسبة لمستقبل تلك الشخصية أو الشخصيات: ما يشغلنا هو الحاضر، اللحظة. أما الكاتب فهو يتعامل مع بانورامية الصورة. لحظة القصة عنده مقتطعة من نسيج طويل هو حياة الشخصية أو الجماعة المحورية».

سليمان الملك

ضمن سلسلة **«أصوات أدبية»** التى تصدرها هيئة قصور الثقافة صدر ديوان **«سليمان الملك»** للشاعر **محمد سليمان**، الذى يعد واحدا من ابرز شعراء الموجة الجديدة فى الكتابة الشعرية بمصر. وقد صدر له من قبل: **أعلن الفرح مولده، القصائد الرمادية.**

«أصنع الثورة الآن فى جيبى/ وأشعل

الثقافة/ وأنحنى على الرصيف باحثا عن أثر للريح/ أنحنى على تراكمات الجرح/ أقرأ الأشباح في رخامة الميدان/ ألم ريشها الذى بعثر الفرسان»

الأقباط في وطن متغير:

عن «كتاب الأهالى» صدر الكتاب الهام **«الاقباط في وطن متغير»** للدكتور **غالى شكرى**، الذى يرصد فيه ويحلل انعكاسات التغيير على الاقباط من ناحية، ومايحدثونه في مجتمعهم من تغيير من ناحية أخرى. لذلك يتوجه إلى «الخطاب القبطى» لاستكشاف محاور اهتماماته فهو وتجليات تحولاته وركائز معانيه وأشكاله من خلال الحوار المطول الذى أجراه مع البابا شنودة الثالث، ومن خلال المقاطعات والمعارضات التى تداخلت في بنية هذا الحوار سواء من الوثائق المتوفرة أو من الوقائع أو من أصوات الخصوم والمؤيدين.

خارطة للجرح: الديوان الأول للشاعر **مختار عيسى**، صدر عن دار **«الغد»** بمصر. محتويا على أربعة عشر قصيدة.

«جاءوا من السر البعيد/ تساكنوا ألقى/ وغابوا في الضياء العذب/ ثم استوحشوا/ رحلوا/ وبين متاعهم حملوا مصابيحى/ عجبا/ فلازلت المضىء».

«شؤون أدبية»: العدد الرابع عشر، خريف ١٩٩٠ من مجلة «شئوان أدبية» الفصلية الثقافية التى يصدرها اتحاد كتاب وأدباء الامارات. يتضمن دراسات لطراد الكبيسى ورفعت سلام ود. قاسم المقداد، وقصائد لأديب كمال الدين وأحمد عبد الحفيظ شحاتة وحسن فتح الباب وخليل صويلح ومحمد زين جابر ومجاهد عبد المنعم مجاهد وكريم معتوق. وقصصا لأحمد عبد الحميد عرابى وجمعة محمد جمعة وحسب الله يحيى وخليل فاضل وعائد خصباك وناصر جبران ومحمد المزروعى.

جديد الثقافة الجديدة:

في عدد ديسمبر ١٩٩٠ من مجلة **«الثقافة الجديدة»** التى تصدرها الثقافة الجماهيرية، العديد من المواد الأدبية، يتصدرها ملف **«الواقع الثقافى في محافظة الشرقية»**. وقصص: عبد الفتاح الجمل، ابراهيم أصلان، محمد البساطى، محسن يونس، بهاء السيد، الخضرى عبد الحميد. وقصائد: حسين حمودة، وليد بكرى، عبد الستار سليم، طاهر البرنبالى، مدحت منير، عمرو حسنى. وأقلام نقدية لكل من: كمال رمزى، محمود عبد الوهاب، رتيبة الحفنى، سيد عواد، فتحى العشرى، حسين مهران.

«المخالب والفريسة» رواية جديدة للكاتب المصرى المقيم في ليبيا **عبد الهادى عبد الرحمن**، صدرت عن المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر. صدر للكاتب من قبل أعمال: نفاية الوجودية، البوابة، الزمن المر، رغبة الجن، جذور القوة الاسلامية (دراسة).

«كائنات المستنقع» تجربة شعرية جديدة للشاعر جمال الخياط (البحرين). يعلن: «الصمت أيها التائهون، الساثرون، الهائنون. سيبدأ العرض المستمر الممل. اللقطات متزاحمات كخيول السباقات، السابحات في خيوط الرماد. ترقبوا انسلال الوداعة من حاضنات التجلى، واشحذوا هممكم للتباهى المنمق بناطحات الزيف المزركشة بولع الادعاء».

الأدب المصرى القديم:

الكتاب الفذ للعالم الاثرى المصرى الجليل **سليم حسن «الأدب المصرى القديم: أدب الفراعنة»**، صدرت طبعة جديدة منه عن مطبوعات «كتاب اليوم». كانت طبعته الأولى قد صدرت عام ١٩٤٥.

يقول جمال الغيطانى (المشرف على سلسلة كتاب اليوم) في تقديم الطبعة الجديدة **«الأدب المصرى القديم: المرجع الاساسى والوحيد والشامل في موضوعه، قدمه العالم الأثرى الكبير سليم حسن منذ، حوالى نصف قرن، ترجم النصوص الأدبية من جدران المعابد، من أوراق البردى القديمة، من أخشاب التوابيت، من الهيروغيلفية إلى العربية مباشرة، قدم القصص الفرعونى، الأمثال، الحكم، الأشعار، المسرح> أول نبض للمشاعر الانسانية في فجر التاريخ. وكتاب اليوم إذيعيد تقديم هذا المؤلف الفذ على نطاق واسع بجزئيه الأول والثانى إنما يقدم إلى المكتبة عملا علميا فريدا، وأدبيا فذا سوف يغير الكثير من المفاهيم السائدة».**

«مكتوب على باب القصيدة»، الديوان الثانى للشاعر الشاب عماد غزالى، صدر ضمن سلسلة «أصوات أدبية» عن هيئة قصور الثقافة. صدر للشاعر ديوانه الأول عن هيئة الكتاب (اشراقات أدبية) بعنوان «أغنية أولى»:

«وطن سيطلع من طريقى/ نحو غابات من ٣

خطوتها/ فهل يجتاحها برق المسافة؟/ تنشىء الأحناء سلمها/على رمل البداية/ هل تمكنها المخاضبات/ احتدام الصرخة الأولى/ من الامساك بالطرف المخلى/ من زمام الوصل؟».

ان شاء الله، وبيروت (ترجمها عن الايكونومست: محمد حسان)

استطاعت اوريانا فلاتشي خلال العقدين الماضيين ان تضع امسها كواحدة من أبرع واشجع الصحفيين في العالم. أثارت حوارتها العديد من القضايا والمشاكل وخاصة مع العقيد القذافي، السادات، هنري كيسنجر الذي صرح بعد نشر حوارها معه «انه الخطأ الأكثر حمقاً في حياتي» وأوريانا ذات روائية ذات قدرة عالية على تقديم الرواية ذات التطور الفني، وفي نفس الوقت تحظى برضا القراء العاديين.

ترجمت للعربية رواية «رجل» بتوجيه من الاستاذ احمد بهاء الدين، وصدرت تحت عنوان «انسان». تصور فيها علاقتها بمناضل ثوري، ونضاله ضد نظام حكم ديكتاتوري ذي رؤوس متعددة يظهر في بلدان العالم الثالث باسماء مختلفة وسلوك واحد. ويجيء هذا العام وتصدر لها رواية جديدة (انشاء الله) عايشت فيها الوقائع اليومية للحرب الاهلية اللبنانية.

عالجت فيها مايزيد عن مائه شخصية تصور الطوائف المتناحرة، وابرز الشخصيات:

عوليس: أوروبي يحلم أن يكون لورانس العرب الجديد.

هيكتور: عامل نظافة، بيروتي، يسير وبحوزته القنابل اينماسار، يحلم بان يقرأ اي انسان كتابه الاول ولكنه يموت كمسلم صالح على يد الميليشيات المسيحية.

أجاممنون: مظلي متوسط العمر.

وتقدم اوريانا فلاتشي بيروت على أنها اسطورة حية، محبوبة خرافية لكل الشعراء المتقاتلين.

وقد نفدت الطبعة الاولى التي تصل الى اربعمائة الف نسخة، بيعت كلها كالفطائر الساخنة.





كشاف «أدب ونقد» لعام ١٩٩٠
(الأعداد من ٥٤-٦٤)

أولا: الموضوعات

١- الافتتاحية:

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
١	ألا ما أكثر الراحلين	فريدة النقاش	٥٦/إبريل	٥
٢	أجراس بيت لحم.. وأشواقنا	فريدة النقاش	٥٤/يناير-فبراير	٥
٣	استراتيجية للترويض والالحاق	فريدة النقاش	٦٢/أكتوبر	٥
٤	أهلا...سعد	فريدة النقاش	٥٥/مارس	٥
٥	أيها الحزن مهلاً.	فريدة النقاش	٦٤/ ديسمبر	٥
٦	تعبيراً عن تقديرنا له.	خالد محيى الدين	٥٧/مايو	٥
٧	حضارة الزارع وحضارة الراعى	فريدة النقاش	٦١/ سبتمبر	٥
٨	على طريق مندور.. إلى المستقبل	فريدة النقاش	٦٣/نوفمبر	٥
٩	لؤلؤة المستحيل.. الممكن	فريدة النقاش	٥٨/ يونيو	٥
١٠	«نوستالجيا»: أنشودة طويله للحرية.	فريدة النقاش	٥٩/يوليو	٥
١١	هذا المنور المصرى	فريدة النقاش	٥٧/ مايو	٦
١٢	هوية الشعب إبداع متصل	فريدة النقاش	٦٠/ أغسطس	٥

٢- البيليوجرافيا:

مسلسل	الموضوع	العدد	الصفحة
١	أعمال محمد مندور (١٩٠٧-١٩٦٥).	٦٣/نوفمبر	١٤١
٢	بيليوجرافيا مؤلفات لويس عوض	٥٧/مايو	١١٢

٣- التحقيقات:

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
١	الجمعيات الثقافية فى مصر «أنت فى جماعة/ أنت ضد النظام»	مصباح قطب	٥٤/يناير -فبراير	٣٦
٢	رجل الشارع و السياسة الثقافية	وفاء زينهم	٦٢/أكتوبر	٤٤
٣	رسامو الكاريكاتير -يشاكسون ويخلقون الصدمة	شريف فتحى	٦١/ سبتمبر	٨٦
٤	المسئولون والمبدعون ومجلات الهيئة.	إبراهيم داود	٥٩/ يوليو	٤٨
٥	لويس الشارونى وذاكرة الأصدقاء	عبد الرحيم علي	٥٧/مايو	١٠٨

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
٤- الترجمة:				
١	اتكلم عن المسكوت عنه «حوار مع الكاتب التركى :عزيز نيسين»	فاضل لقمان	٥٩/يوليو	٢٣
٢	البروسترويكا والأدب السوفيتى (اليزابث ريتش)	سمير الأمير	٦٤/ديسمبر	١٥
٣	انتحار ماياكوفسكى (لتروتسكى)	بشير السباعى	٥٧/ مايو	١٢٤
٤	اوكتافيوباث الحاصل على جائزة نوبل ١٩٩٠ «مازلت احيا فى قلب الجرح الطازج»	عبد العزيز السباعى	٦٤/ ديسمبر	٢٣
٥	١٧ سنة على رحيل بابلونيروا: ضد القبح فى العالم.	محمد هشام	٦٢/أكتوبر	٦٢
٦	الكسندر سيرجيثتيش يرشكين: الديسمبرى صريع الهوى	ميرفت مبارز	٦٠/ أغسطس	٣٣
٧	لم يعد التزوير كافيا عزيز نيسين	فاضل لقمان	٥٩/ يوليو	٢٨
التواصل:				
١	أستقبل من جمهورية الشعر	حلمى سالم	٥٤/يناير فبراير	٩٨
٢	تواصل	حلمى سالم	٦٢/ أكتوبر	١١٠
٣	تواصل شعر	حلمى سالم	٥٩/ يوليو	١١٩
٤	تواصل قصة	محمد روميش	٥٩/ يوليو	١١٦
٥	تواصل قصة	محمد روميش	٦١/ سبتمبر	٧٥
٦	حول التغيير فى المجتمعات	محمد روميش	٦٤/ديسمبر	٨٤
٧	القسوة الأدبية على النفس	محمد روميش	٥٤/يناير فبراير	٩٥
الحوار				
١	إنجى أفلاطون: مواسم الرحيل	مى التلمسانى	٥٨/ يونيو	١١٧
٢	توفيق صالح، لاحياة لى الا فى مصر	حسام سيف النصر أمجد منصور	٦٠/ أغسطس	١١٥
٣	ثرثرة لن يعتذر عنها محمد مهران السيد	فوزى شلبى	٥٨/ يونيو	١٢٤
٤	جيلى عبد الرحمن فى آخر حوار قبل رحيله- استلهوا من الشعب الجمال والحكمة	كمال ابو النور	٦٢/ أكتوبر	٨٤
٥	حوار مع الدكتور أحمد السعدنى	عبد الرحيم على	٥٥/ مارس	١٤٢
٦	حوار مع الدكتور عبد السلام نورالدين: مأساتنا أن التخلف يقود التقدم.	مصباح قطب	٥٦/ إبريل	١٣٥
٧	الروائى العراقى الكبير غائب طعمه فرمان فى الحوار الأخير: أنا محامى الفقراء.	زهير شلبية	٦٢/ أكتوبر	٧٦

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
٨	السياسة الثقافية فى مصر حوار مع وزير الثقافة فاروق حسنى	ابراهيم داود	٦٢/ أكتوبر	١٣
٩	د. سيد القمنى «مصرنة المنطقة فى مواجهة تهويدية» المنطقة	عبلة الروينى	٦١/ سبتمبر	٧٧
١٠	شيخ النقاد فى بيته مندور وأنا- حوار مع ملك عبد العزيز	حلمى سالم ابراهيم داود	٦٣/ نوفمبر	١٣١
١١	لويس عوض يشهد	د. غالى شكرى	٥٧/ مايو	٥٥
١٢	المخرج التونسى الطيب الوحيشى كسر قيود البيئة فى «ليلى والمجنون»	نبيل فرج	٥٥/ مارس	١٠٨
١٣	نصنع مجتمعاً سينمائيا متكاملا: حوار مع مدير قصر السينما	شريفة السيد	٦٢/ أكتوبر	٢٢
١٤	هذا هو مشاورى: حافظت على القيم الانسانية والجمالية ودافعت عن تحرر بلادى	فؤاد دوارة	٦٣/ نوفمبر	٩٣

٧- الدراسات والمقالات:

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
١	اجزان الرواية	عبد الرحمن ابو عوف	٦٤/ ديسمبر	٤٦
٢	بعد أن قرأت: الثقافة على ورق سيلوفان	حلمى سالم	٦٢/ أكتوبر	٥٠
٣	بلوتولاند: قفزة خارج السياق/ قفزة فى قلب السياق	رفعت سلام	٥٧/ مايو	٤٢
٤	تاريخنا القومى والمدرسة المصرية	توفيق حنا	٥٦/ إبريل	٣٠
٥	تداعيات حول ورود صقر السامة: كيف نرش الملح للولادة الجديدة	خليل الخليل	٦١/ سبتمبر	١١٥
٦	تصور التاريخ الأدبى فى كتابات لويس عوض	د. عبد المنعم تليمه	٥٧/مايو	١٢
٧	تطور الايقاع فى الشعر العربى	د. شكرى عياد	٦١/ سبتمبر	٣٠
٨	تعليق حول الثورة الفرنسية تأثير الثورة الفرنسية على نشوء الطبقة العاملة المصرية الحديثة	عطية الصيرفى	٥٤/ يناير فبراير	٥٠
٩	الثقافة والطبقات الاجتماعية	د. فيصل دراج	٥٥/ مارس	٩
١٠	حسن البنا سيد عصر الارتداد	د. رفعت السعيد	٥٤/يناير فبراير	١٣
١١	الحفر عند الجذور	د. غالى شكرى	٦٤/ ديسمبر	٣٤
١٢	حول الرواية الصهيونية والمعادية للشيوعية عند آرثر كوستلر/ «ربيع فى قلب الشتاء»	ابراهيم فتحى	٥٦/ إبريل	٢٣
١٣	حول كتاب برادة «مندور وتنظير النقد العربى»: الديمقراطى الثورى فى مرآة البنيوية التكوينية	ابراهيم فتحى	٦٣/نوفمبر	٦٧
١٤	الحنبلى الذى صار ضميراً	د. صبرى حافظ	٥٨/يونيو	١١١

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
١٥	خرافة القطيعة المعرفية بين المشرق والمغرب	د. محمود إسماعيل	٦٠/ أغسطس	١١
١٦	رفيق جبور: القنصل الشيوعى/ لاأمتلك سوى قلمى فهل تضبطونه	د. رفعت السعيد	٦١/ سبتمبر	١١
١٧	الرؤى الأدبية والفكرية المخالفة للتراث وموقف المجتمع منها	على الألفى	٥٩/ يوليو	٥٩
١٨	سمات المنهج النقدى عند محمد مندور	عبد الرحمن أبو عوف	٦٣/ نوفمبر	٧٨
١٩	صفحة من الذاكرة: محمد مندور يبكى ويشد شعره الأبيض	رجاء النقاش	٦٣/ نوفمبر	٢٣
٢٠	عبد الحكيم قاسم: طرقان على أبواب الشيوعيين والصوفيين ومجلس الشعب	أحمد اسماعيل	٦٤/ ديسمبر	٤٩
٢١	عبد المحسن طه بدر: لمحات من حياته وأعماله	فاروق عبد القادر	٥٧/ مايو	١١٥
٢٢	عبد الناصر: تفاعل الفكر والتجربة	عبد الغفار شكر	٥٥/ مارس	٢١
٢٣	العنقاء: لويس عوض ناقدا للماركسية	ابراهيم فتحى	٥٧/ مايو	٢٥
٢٤	فرح أنطون: أسطورة الرومانسى الاشتراكى تتحقق	د. رفعت السعيد	٥٨/ يونيو	١٤
٢٥	فى وداع عبد الحكيم قاسم: عن أيامه.. أيام الانسان	فاروق عبد القادر	٦٤/نوفمبر	٣٩
٢٦	قراءة فى محمد مندور/ تحولات ناقد	د. جابر عصفور	٦٣/ نوفمبر	٣٣
٢٧	قراءة فى «مقدمة فى فقه اللغة العربية»/ الكشف عن جدل اللغات.	على الألفى	٦٢/ أكتوبر	٦٥
٢٨	الكشف عن أقنعة الإرهاب: بحثا عن علمانية جديدة	د. نصر حامد أبو زيد	٥٨/ يونيو	٤٠
٢٩	لويس عوض طليقا	د.سيد البحراوى	٥٧/ مايو	٣٣
٣٠	محمد مندور: ناقداً ومناضلا وانساناً	محمود أمين العالم	٦٣/ نوفمبر	١٣
٣١	«المسرح فى الوطن العربى» جدارية مترامية الأبعاد.	فاروق عبد القادر	٦٠/ أغسطس	٥٠
٣٢	مسرحية الراهب ومشاكل العمل الأول	د. سامح مهران	٥٧/مايو	٥٠
٣٣	مقالان لم ينشرا المندور/ ١- التل الملهم	د. محمد مندور	٦٣/نوفمبر	١٧
٣٤	مقالان لم ينشرا لمندور ٢- حدث خطير :اتصال المثقفين بالعمال	د. محمد مندور	٦٣/نوفمبر	٢١
٣٥	مقدمة مسرحية الاغتصاب/ «صراع المساحات عند سعد الله ونوس»	فاروق عبد القادر	٥٥/مارس	٣٢
٣٦	ناظم حكمت «أشعار تسهر على الانسان»	جابر المعايرجى	٥٩/ يوليو	١٦
٣٧	هذا الرجل	احمد عبد المعطى حجازى	٦٣/نوفمبر	١١
٣٨	الوالد/ الوطن/ القيمة	خالد عبد المحسن طه بدر	٥٧/ مايو	١٢١
٣٩	ورود سامة لصقر/ . ورواية الثمانينات	د. صبرى حافظ	٦١/سبتمبر	١٠٦

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة

١٠- السينما

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
١	اسكندرية كمان وكمان/ فيلم جديد فى السينما العربية	مجدى عبد الحافظ	٦١/ سبتمبر	١٢٣
٢	الافلام المسيحية فى مصر/ هل هى خطوة للامام.. أم للخلف؟	ماجدة موريس	٦٤/ديسمبر	١٠
٣	البحث عن سيد مرزوق/ القاهرة ٩٠ والاكتئاب القومى.	سمير فريد	٦٢/ أكتوبر	١٢٦
٤	تزييف الهوية الفلسطينية فى السينما الإسرائيلية الجديدة	أحمد يوسف	٦١/ سبتمبر	٩٨
٥	سوبر ماركت جديد محمد خان/ من أحد ألفاشلين.. الى كل الناجحين	كمال رمزى	٦٤/ديسمبر	١٠٢
٦	السينما العربية و«أحلام المدينة فى «يوم مر»	أحمد يوسف	٥٩/ يوليو	٣٦
٧	قلب الليل/ أربع قراءات للرواية وقراءة واحدة للفيلم	أحمد يوسف	٥٤/ يناير فبراير	١٠٨
٨	كابوريا بين تجاوز التقليدية والتميز السينمائى	زكريا عبد الحميد	٦٤/ ديسمبر	١٢٤

١١ الشعر:

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
١	الأحاديث	أحمد الشهاوى	٥٥/مارس	٨١
٢	أرض النخيل	ابراهيم عبد الفتاح	٥٩/ يوليو	١٠٩
٣	أرى أصدقائى	على قنديل	٥٩/ يوليو	٩١
٤	اسكندرية	محمود الحلوانى	٦٤/ ديسمبر	٧٨
٥	إنتظارى وبعدك	محمد هشام	٦١/ سبتمبر	٤٥
٦	برامج المساء والسهرة	عزت الطيرى	٦٢/ أكتوبر	١٠٥
٧	حركة قد تكون الأخيرة فى سيمفونية العمر.	محمد مهران السيد	٦٠/ أغسطس	٩٤
٨	الحصار الجميل.	خالد عبد المنعم	٦٢/ أكتوبر	١٠٨
٩	دمى يصعد الامكنة	عبد الفتاح شهاب الدين	٦١/ سبتمبر	٥٦
١٠	رثاء المدن	عبد الكريم كاصد	٥٦/ إبريل	٥٦
١١	الرؤيا	صلاح والى	٦٤/ ديبسمبر	٧٢
١٢	سر السين	محمد الغيطى	٥٨/ يونيو	١٠٠
١٣	سيد الهمزه	على الشرقاوى	٥٥/ مارس	٨٧
١٤	سيناريو	سعدية مفرح	٥٤/يناير فبراير	٨٩
١٥	شهيد	عبد المنعم عواد يوسف	٦٢/ أكتوبر	١٠٣
١٦	الطفل فى السحاب	كمال الجزولى	٥٨/ يونيو	٨١

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
١٧	الغمامة	وليد منير	٥٩/ يوليو	٩٦
١٨	فتافيت رغيف ميت	مسعود شومان	٦٤/ديسمبر	٨٠
١٩	الفلسطينى	بدر توفيق	٦٠/ أغسطس	٩٨
٢٠	القتلى	محمد السيد إسماعيل	٥٩/يوليو	١١٢
٢١	قصائد قصيرة	محمد الحلو	٥٩/ يوليو	١٠٥
٢٢	قصائد م الألم والخوف	طاهر البرنبالى	٥٨/يونيو	١٠٣
٢٣	قصائد من كتاب: الواحدون	السماح عبد الله	٥٨/يونيو	٩٥
٢٤	قصيدة الأرض	مجدى الجابرى	٦٠/ أغسطس	١١١
٢٥	قصيدة الى طرابلس الغرب	محمد الفقيه صالح	٥٥/مارس	٧٦
٢٦	قصيدتان (٣١ديسمبر /حكاية)	أحمد طه	٦٠/ أغسطس	١٠٤
٢٧	قيامة من يشهد	فتحى عبد الله	٦١/ سبتمبر	٥١
٢٨	لاهو ولا القصيدة	محمد صالح	٥٦/ ابريل	٢٢
٢٩	للجنة باب واحد ولكن للجحيم سبعه	سمير عبد الباقى	٥٨/يونيو	٨٣
٣٠	لماذا تحلق فى غيمة؟	محمد سليمان.	٥٨/يونيو	٩٢
٣١	المرأة الاستثناء	محمد الشهاوى	٥٦/ إبريل	٨٧
٣٢	مرثية الصديق اللدود (الى غالب هلسا)	ممدوح عدوان	٥٦/ابريل	٦٢
٣٣	المشوار	حجّاج الباى	٥٩/ يوليو	٩٣
٣٤	المصابيح تنثر عقتها	شريف رزق	٦١/ سبتمبر	٤٨
٣٥	من صدف التوقد	أحمد عبد الحفيظ شحاته	٦٤/ديسمبر	٧٤
٣٦	من كبريت مبلول الى دمنا المخطوف	مصطفى الجارحى	٥٨/ يونيو	١٠٦
٣٧	منازل	محمد جبر الحربى	٦٠ /أغسطس	١٠٩
٣٨	لجمة البدو الرحل	سيف الرحبى	٦١/ سبتمبر	٤٠
٣٩	نقد النقد	بدر توفيق	٦١/نوفمبر	١٢٩
٤٠	نهايات ممنوعة من الصرف	أحمد اسماعيل	٥٦/ابريل	٩٣
٤١	والناس	مدحت منير	٥٨/يونيو	١٠٩
٤٢	وجوه للفقد	ابراهيم داود	٥٩/يوليو	٩٦
٤٣	الوقفة بين يدى الآنا	ابراهيم البجلاتى	٦٤/ديسمبر	٦٩

١٢ - الشهادات:

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
١	ابن منظور القبطى	على الألفى	٥٧/مايو	١٠٥
٢	آخر الليبراليين	د.شكرى عياد	٥٧/مايو	٩٥
٣	استشهاد التوحيدى	د. عبد المنعم تليمه	٥٦/ابريل	٥٦
٤	اعبر المحيط بفرشاة أسنان	د. مصطفى صفوان	٥٧/مايو	٩٧
٥	اقنعة الناصرية السبعة/. نجوم الاهرام الخمسة	د. عبد العظيم أنيس	٥٧/مايو	١٠٢

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
٦	آن للفارس أن يترجل	نزيه أبو نضال	٥٦/ابريل	٥٨
٧	اهتمام بالقشور ومعارك وظيفية	جمال الغيطانى	٦٢/ أكتوبر	٢٧
٨	الأوراق الكبيرة تسقط مبكراً	علاء الديب	٥٦/ ابريل	١٦
٩	البراءة فى الشخصية	د. عبد العظيم أنيس	٥٦/ ابريل	١٧
١٠	تحويل الثقافة الى بضاعة فلكلورية	عبلة الروينى	٦٢/أكتوبر	٣٠
١١	الثقافة خدمة لتكوين الانسان	ادوار الخراط	٦٢/ أكتوبر	٢٣
١٢	الثقافة قيم إنسانية مزدهرة	د. لطفى عبد البديع	٦٢/ أكتوبر	٣٥
١٣	الذاكرة الفلسطينية	غالب هلسا	٥٦/ابرايل	٣٦
١٤	ذكريات مع فارس الموقف	لطفى واكد	٥٧/مايو	٩٣
١٥	رعاية الدولة للثقافة ضرورة	د. فؤاد زكريا	٦٢/ أكتوبر	٣٣
١٦	رؤية من قريب	فاروق شوشه	٥٦/ابريل	٥٣
١٧	الشللية/ المحسوبية/المصالح	بدر توفيق	٦٢/ أكتوبر	٢٨
١٨	شهادة على العصر شهادة على الذات	د. لطيفة الزيات	٥٤/يناير فبراير	١٣٦
١٩	صراعات المماليك تصوغ المواسم المسرحية	محمود نسيم	٦٢/ أكتوبر	٤١
٢٠	عبد المحسن طه بدر/ الفروسية الريفية	ابراهيم منصور	٥٦/ابريل	٢٠
٢١	عبد المحسن طه بدر/ قطعة من العمر	د. أمينة رشيد	٥٦/ابريل	١٥
٢٢	عبد المحسن طه بدر/لمحات من الأسى والأمل.	د. سيد البحراوى	٥٦/ابريل	٢١
٢٣	عبد المحسن طه بدر/ مربيا للعقول والضمائر	خيرى دومه	٥٦/ابريل	١٨
٢٤	على الدولة أن ترحل عن مجال الثقافة	صلاح عيسى	٦٢/أكتوبر	٣٩
٢٥	عن معلمى أتكلم	د. لطيفة الزيات	٥٧/مايو	٩٩
٢٦	غالب هلسا: هبة المكان	د. غالى شكرى	٥٦/ابريل	٤٩
٢٧	غياب رمز	ابراهيم أصلان	٥٦/ابريل	١٧
٢٨	فساد الأجهزة	سمير فريد	٦٢/أكتوبر	٣٤
٢٩	كتاب الموت	جميل حتمل	٥٦/ابريل	٦١
٣٠	لهذا الوطن كل العزاء	د.جابر عصفور	٥٦/ابريل	١٩
٣١	مجلات الدولة مصابة بفقر دم.	فؤاد قاعود	٦٢/أكتوبر	٢٩
٣٢	«المخدوعون» فى الثقافة المصرية	توفيق صالح	٦٢/أكتوبر	٣٢
٣٣	مطلوب توفر الخيال والنوايا الطيبة	عدلى رزق الله.	٦٢/ اكتوبر	٢٥
٣٤	النزعة الاستعراضية والتوسع الافقى	عز الدين نجيب	٦٢/أكتوبر	٣٧
٣٥	هذه وصية غالب..ومع الشكر	أحمد فؤاد نجم	٥٦/ابريل	٥١
٣٦	وحيد وعبد المحسن	فريدة النقاش	٥٦/ابريل	١٧

١٣ - الفنون التشكيلية:

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
١	البهجة الكاذبة..فى لوحات صلاح عنانى	محمد الحلو	٥٦/ابريل	١٠٦
٢	حامد ندا	وجيه وهبه	٥٩/يوليو	٦٥
٣	الفنان السكندرى على عاشور ولوحاته ذات الهوامش المضيئة	محمد الحلو	٦٢/ أكتوبر	١٤٣

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
٤	لوحات ميسون صقر: اراوغ الأجساد الحرى.		٦٠/أغسطس	١٢٩
٥	مأساة البيت الكبير مأساة الفنان الكبير	محمد عبله	٥٦/ابريل	١٠٢
٦	منير الشعرانى وعطية مصطفى والخط العربى	محمد الحلو	٥٦/ابريل	١٠٤
٧	النكتة اما بايخة او مكررة	محمد عبله	٥٦/ابريل	١٠٦

١٤ - القصة:

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
١	استقبال	سعد القرش	٦٢/اكتوبر	٩٤
٢	اغتيال شبح	هدى عباس	٦٢/اكتوبر	٩٩
٣	اطعمه من طعامى	وجيه عبد الهادى	٥٨/يونيو.	٦٢
٤	انتظار	عصمت قنديل	٦١/سبتمبر	٦٧
٦	ثلاث قصص عن القمر (الليل والقمر- طريق القمر- للقمر وجهان)	طاهر السقا	٦٠/أغسطس	٨٠
٧	ثلاث قصص قصيرة (في الريش- الموت عند القيامة -بين الرجوع والمسافة)	عصام راسم فهمى	٥٦/ابريل	٨٣
٨	الزهور تغير ألوانها	عبد الحميد البسيونى	٦٤/ديسمبر	٦٢
٩	حالة	محمد جبريل	٥٨/يونيو	٧٥
١٠	حوض النعناع	عبد الحكيم حيدر	٥٦/ابريل	٨١
١١	خاتمة البداية	عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل	٦١/سبتمبر	٧٣
١٢	الخالة تغنى	هناء عطية	٦١/ستمبر	٦٩
١٣	خماسى	مصطفى الأسمر	٥٥/مارس	٩٦
١٤	دقات	محمود الوردانى	٥٨/يونيو	٥٩
١٥	الدوران	يوسف أبو رية	٥٦/ابريل	٧٤
١٦	الرجل	ابراهيم الحريرى	٥٩/يوليو	٧٢
١٧	رسالة دكتوراه..!	كمال القلش	٥٩/يوليو	٧٨
١٨	شاي الأصدقاء	طلعت رضوان	٥٥/مارس	٩٢
١٩	صورة	غالية قبانى	٦١/سبتمبر	٧١
٢٠	العساكر	أحمد النشار	٦١/سبتمبر	٥٨
٢١	فوق مقعد حجرى	نبيل القط	٦٢/أكتوبر	٩٧
٢٢	في الخلاء	رمسيس لبيب	٥٥/مارس	٨٩
٢٣	قرش صاغ	جمال حمزة	٥٩/ يوليو	٨٧
٢٤	قصان (زنزانه-اعترافات)	ابراهيم قنديل	٦٠/أغسطس	٨٩
٢٥	قلم كوبيا	مجدى أحمد حسنين	٦٠/ أغسطس	٩٢
٢٦	كنز الدخان	د. فخرى لبيب	٦٤/ديسمبر	٦٤

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
٢٧	كوميديا الموتى	عبد السلام ابراهيم	٦٢/أكتوبر	١٠٠
٢٨	كيف قتلت جدتى؟	جميل حتمل	٥٨/يونيو	٧٧
	قصة خارج البلاد / قصة داخلها			
٢٩	مآوى للطيبين	سعيد الكفراوى	٦٠/أغسطس	٦٨
٣٠	المصطفى	محسن يونس	٦٠/أغسطس	٧٦
٣١	منزلة الشوق	خيرى شلبى	٥٦/ابريل	٧٢
٣٢	المنفى	ليانه بدر	٥٦/ابريل	٧٠
٣٣	نخيلة ترشد القمر	عاطف سليمان	٦١/سبتمبر	٦٢
٣٤	هذه المرة	محمد عبد الواحد أبو قمر	٥٩/يوليو	٨٥
٣٥	وقائع موت الخضرة	خيرى عبد الجواد	٥٦/ابريل	٧٨
٣٦	ويوغلن فى الحفر	منتصر القفاش	٦٢/أكتوبر	٩٠
٣٧	ياجميع المتعبين	شوقى فهيم	٥٨/يونيو	٥٥
٣٨	يامجمع العشاق	ابراهيم فهمى	٥٨/يونيو	٦٤
٣٩	يقين العشق	بهيجة حسين	٥٩/يوليو	٩٠
٤٠	يوميات	جميل عطية ابراهيم	٥٨/يونيو	٥٢

١٥ - قضية:

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
١	إلغاء قصيدة نزار قبانى/	حلمى سالم	٥٩/يوليو	١٢٨
	سياسة «غسيل المخ» التعليمية.			
٢	بيع اللوحات الفنية لسداد		٥٨/يونيو	١٤٢
	ديون مصر «هل نبيع تراثنا الثقافى؟»			
٣	الصحفى الذى سرق كتابا		٦٠/أغسطس	١٣٦
٤	علماء الآثار يفضحون		٥٦/إبريل	١٠٧
	مشروع وزير الثقافة السياحى			
٥	محاكمة عبد الوهاب: من غير ليه؟	بهيجة حسين	٥٤/يناير فبراير	١٣٤
٦	محاكمة كاتب	طلعت رضوان	٥٩/ يوليو	١٣٣

١٦ - كلام مثقفين:

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
١	إن فاتك الميرى يامثقف	صلاح عيسى	٥٨/يونيو	١٤٤
٢	بدلاً من التشفى!	صلاح عيسى	٥٦/ابريل	١٤٤
٣	تشريح «لويس عوض»	صلاح عيسى	٥٧/مايو	١٤٤
٤	تكنولوجيا العفاريت!	صلاح عيسى	٥٤/يناير فبراير	١٤٤
٥	حرية البحث التاريخى بين الالحاح .. واللحاليح!	صلاح عيسى	٦٠/أغسطس	١٤٤
٦	رحم الله زمانا	صلاح عيسى	٦٣/نوفمبر	١٤٤
٧	العدس الأباظى فى المؤتمر الدولى	صلاح عيسى	٥٩/يوليو	١٤٤
٨	عليه العوض!	صلاح عيسى	٦٢/أكتوبر	١٤٤
٩	متى يفيق مستشارو الرئيس	صلاح عيسى	٥٥/ مارس	١٤٤

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
١٠	هذه الأعمال غير الكاملة	صلاح عيسى	٦٤/ديسمبر	١٤٤
١١	هذه الفيالق الثقافية النفطية!	صلاح عيسى	٦١/سبتمبر	١٤٤

١٧ - المتابعات:

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
١	أيام فلسطين الثقافية		٥٥/مارس	١٣٢
٢	بمناسبة زيارة فرقة صابرين للقاهرة/ كاميليا والدويندى الفلسطينى	نزار سمك	٥٦/إبريل	١١٠
٣	جيش التوشيح	ابراهيم داود	٥٧/مايو	١٤٢
٤	دور الابداع الفلسفى/ «التراث من أجل المستقبل»	د. مجدى يوسف	٦١/سبتمبر	١٢٧
٥	رحيل إحسان عبد القدوس قاسم أمين الأدب		٥٥/مارس	١٣٣
٦	رحيل عمر أبو ريشة		٦٠/أغسطس	١٢٦
٧	صورتنا فى الأدب الغربى	د. مجدى يوسف	٥٦/أبريل	١١٧
٨	عبد الفتاح شهاب الدين/ رحيل أول شعراء الثمانينات	السماح عبد الله	٦١/سبتمبر	٥٤
٩	على هامش الراية البيضاء وعى «النونو» البطئ	فريدة النقاش	٥٤/يناير فبراير	١٢٦
١٠	غالب هلسا: البكاء على الأطلال		٥٤/يناير فبراير	١٢٨
١١	غياب محمود الشريف: كلنا نعيش فى أغانيه	كمال رمزى	٦١/سبتمبر	١٢٠
١٢	مجيد مرهون طليقا: يحب وطنه والترومبيت والحياة		٦٨/يوليو	٦٨
١٣	معرض القاهرة الدولى الثانى والعشرون للكتاب «مولد سيدى سرحان»	أحمد جودة	٥٥/مارس	١٢٠
١٤	المهرجان الاول لسينما الاطفال فى مصر بين ضرورة البداية .. وفرصة الاستمرار	ماجدة موريس	٦٢/أكتوبر	١٣٥
١٥	لويس عوض: ثلاثة أرباع القرن المصرى.		٥٤/يناير فبراير	١٢٧

المسرح:

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
١	صناعة بريخت/عنتر يبيع حريته	د. سامح مهران	٥٦/ابريل	١٠٠
٢	اللقاء الختامى لمهرجان فرق الأقاليم جدية وصدق العاملين جميعاً	نزار سمك	٦٤/ديسمبر	١٠٥
٣	مشاهدات مسرحية	محمود نسيم	٦١/سبتمبر	١٢٩
٤	من أجل موسم مسرحى أقليمى كامل	فريدة النقاش	٦٠/ أغسطس	١٣٤

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
١٩- المسرحية:				
١	الاغتصاب	سعد الله ونوس	٥٥/مارس	٠٣٨
٢٠- المكتبة:				
١	«آخر الحالمين كان» مائدة طويلة وغذاء قليل	علي منصور	٦١/سبتمبر	١٤٠
٢	استخدامات الزمان عند ادوار الخراط	بدر الديب	٥٥/مارس	١٠٣
٣	استشهاد متوج بالكبرياء/ قراءة فى «أحمد وداود» رواية فتحي غانم	محمود عبد الوهاب	٥٥/مارس	١٢٣
٤	الاسلام السياسي كتاب ضد الركود- فى المنهج والحياة	مصباح قطب	٥٥/مارس	١٣٧
٥	اصدارات جديدة		٥٤/يناير فبراير	١٢٩
٦	اصدارات جديدة		٥٦/ابريل	١٢١
٧	اصدارات جديدة		٥٨/يونيو	١٣٨
٨	اصدارات جديدة		٦٠/ أغسطس	١٤١
٩	اصدارات جديدة		٦٤/ديسمبر	١٣٠
١٠	الأعمال الشعرية الكاملة لتوفيق صايغ		٥٩/يوليو	١٤٣
١١	أن تكون هنا/ فى فلسطين	عبد الغنى داود	٥٩/يوليو	١٣٩
١٢	أوراق فاروق عبد القادر/ الصدق والجمر مجدداً	أحمد جودة	٥٨/ يونيو	١٤٠
١٣	الخلافة الاسلامية ونقمة الاسلامويين(١)	خليل عبد الكريم	٥٨/يونيو	٦
١٤	الخلافة الاسلامية ونقمه الاسلامويين(٢)	خليل عبد الكريم	٥٩/يوليو	١٢٢
١٥	ديوان جديد «الخروج واشتعال سوسنة»	حلمي سالم	٥٤/يناير فبراير	١٣١
١٦	رحلة فى ثلاثية نجيب محفوظ	سيد خميس	٥٦/إبريل	٩٦
١٧	رؤية جديدة حول الاسلام فى فرنسا	د. الهام غالى	٦٤/ديسمبر	١١٤
١٨	سلسلة جديدة للفتى العربى/ أيها الاطفال سعدى يوسف لكم		٥٦/ابريل	١١٩
١٩	الشيوعيون الكتوبجية وأخلاق الوضوح الشامل	مصباح قطب	٦١/ سبتمبر	١٤٣
٢٠	«طوق» فرنسواز ساجان	د. الهام غالى	٦٤/ديسمبر	١١٦
٢١	الفكر الأخلاقى العربى	مجدى عبد الحافظ	٦٤/ ديسمبر	١١٨
٢٣	فى ديوان «طالعين لوش النشيد»/ تشب أنغام الألم قبل الأوان	وابراهيم داود	٥٥/مارس	١٣٩
٢٤	فى مجموعة محسن يونس القصصية/ الكلام هنا للمساكين/الكلام لسطوه المكان	أنيس البياع	٦٢/أكتوبر	١٣٨
٢٥	، سينما، موفى/ نظرية فى التجربة السينمائية	أحمد يوسف	٥٥/ مارس	١١١

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
٢	تسويق الكتاب	د. شكرى عياد	٥٦/ ابريل	١٠
٣	الخروجيون	د. شكرى عياد	٥٤/ يناير فبراير	١٠
٤	الكاتب موظفا	د. شكرى عياد	٥٩/ يوليو	١١

٣٤- الوثيقة:

مسلسل	الموضوع	العدد	الصفحة
١	استجواب من السيد العضو مجدى أحمد حسين	٦٢/ أكتوبر	٤٣
٢	أفضل ماعلمتنى الحياة «تأملات الخامسة والستين» د. فؤاد مرسى	٦٤/ديسبر	٦٤
٣	تقرير المنظمة المصرية لحقوق الانسان/ سماحة القبضة الحريرية	٦٤/ديسمبر	٦٤
٤	الدين لله والوطن للجميع/ اللجنة المصرية للوحدة الوطنية»	٥٩/ يوليو	١٤
٥	الناقد المسرحى : الضلع الخامس/ «د. على الراعى»	٦٠/ أغسطس	٤٨

ثانيا: الكتاب

المسلسل	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
١	ابراهيم أصلان	غياب رمز (شهادة)	٥٦/ابريل	١٧
٢	ابراهيم البجلاتى	الوقفة بين يدى الأنا (شعر)	٦٤/ ديسمبر	٦٩
٣	ابراهيم الحريرى	الرجل (قصة)	٥٩/يوليو	٧٢
٤	ابراهيم الليثى	أرجو إلغاء بيوت الثقافة (رسالة)	٦٢/ أكتوبر	٤٨
٥	ابراهيم داود	فى ديوان «طالعين لوش النشيد تشب أنغام الألم قبل الآوان (مكتبة)	٥٥/مارس	١٣٩
		جيش التوشيح (متابعة)	٥٧/مايو	١٤٢
		المسئولون والمبدعون ومجلات الهيئة (تحقيق)	٥٩/يوليو	٤٨
		وجوه للنقد (شعر)	٥٩/يوليو	٩٦
		السياسة الثقافية فى مصر/ حوار مع وزير الثقافة فاروق حسنى (حوار)	٦٢/ أكتوبر	١٣
		النقد والنقاد المعاصرون/ الانحياز للتمرد (مكتبة)	٦٣/نوفمبر	٨٥

المسلسل	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
		شيخ النقاد فى بيته مندور وأنا حوار مع ملك عبد العزيز (حوار)	٦٣/نوفمبر	١٣١
٦	إبراهيم عبد الفتاح	أرض النخيل (شعر)	٥٩/يوليو	١٠٩
٧	إبراهيم فتحى	حول الرواية الصهيونية والمعادية للشيوعية عند آرثر كوستلر «ربيع فى قلب الشتاء» (دراسات ومقالات)	٥٦/ابريل	٢٣
		العنقاء: لويس عوض ناقداً للماركسية (دراسات ومقالات)	٥٧/مايو	٢٥
		حول كتاب برادة «مندور وتنظير النقد العربى» الديمقراطى الثورى فى مرآة البنيوية التكوينية (دراسات ومقالات)	٦٣/ نوفمبر	٦٧
		الخالة تغنى والشاعر يلحن (تواصل)	٦٤/ديسمبر	٨٨
٨	ابراهيم فهمى	يامجمع العشاق (قصة)	٥٨/يونيو	٦٤
٩	ابراهيم قنديل	قصتان (زنزانة- اعترافات) (قصة)	٦٠/ أغسطس	٨٩
١٠	ابراهيم منصور	عبد المحسن طه بدر/ الفروسية الريفية (شهادة)	٥٦/إبريل	٢٠
١١	احمد اسماعيل	نهايات ممنوعة من الصرف (شعر)	٥٦/ ابريل	٩٣
		عبد الحكيم قاسم «طرقات على أبواب الشيوعيين والصوفيين ومجلس الشعب (دراسات ومقالات)	٦٤/ديسمبر	٤٩
١٢	أحمد الشهاوى	الأحاديث (شعر)	٥٥/مارس	٨١
١٣	أحمد النشار	العساكر (قصة)	٦١/سبتمبر	٥٨
١٤	أحمد جودة	هل ينفصل التنوير عن الثورات الاجتماعية (ندوة)	٥٤/يناير فبراير	١٢٢
		معرض القاهرة الدولى الثانى والعشرون للكتاب «مولد سيدى سرحان» (متابعة)	٥٥/مارس	١٢٠
		أوراق فاروق عبد القادر: الصدق والجمر مجددا. (مكتبة)	٥٨/يونيو	١٤٠
		الموت عشقا (مكتبة)	٥٩/يوليو	١٣٦
		تعليق على تحقيق «المثقفون والمسئولون ومجلات الهيئة» مجلات يجب أن تغلق (مناقشة)	٦١/سبتمبر	١٣٦
١٥	أحمد زغلول الشيطى	ورود سامة لصقر (رواية)	٥٤/يناير فبراير	٥٩
١٦	أحمد طه	قصيدتان (٣١ ديسمبر حكاية) (شعر)	٦٠/أغسطس	١٠٤
١٧	أحمد عبد الحفيظ شحاته	من صدف التوقد (شعر)	٦٤/ ديسمبر	٧٤
١٨	أحمد عبد المعطى حجازى	هذا الرجل (دراسات ومقالات)	٦٣/ نوفمبر	١١
١٩	أحمد فؤاد نجم	هذه وصية غالب.. ومع الشكر (شهادة)	٥٦/ابريل	٥١

المسلسل	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
٣٦	د. جابر عصفور	لهذا الوطن كل العزاء (شهادة)	٥٦/ابريل	١٩
		قراءة فى محمد مندور/ تحولات ناقد/ (دراسات ومقالات)	٦٣/نوفمبر	٣٣
٣٧	جمال الغيطانى	اهتمام بالقشور ومعارك وظيفية (شهادة)	٦٢/ أكتوبر	٢٧
٣٨	جمال حمزة	قرش صاغ (قصة)	٥٩/يوليو	٨٧
٣٩	جميل حتمل	كتاب الموت (شهادة)	٥٦/ ابريل	٦١
		كيف قتلت جدتى؟ قصة خارج البلاد/ قصة داخلها (قصة)	٥٨/يونيو	٧٧
٤٠	جميل عطية ابراهيم	يوميات (قصة)	٥٨/ يونيو	٥٢
٤١	حجاج الباى	المشوار (شعر)	٥٩/يوليو	٩٣
٤٢	حسام سيف النصر	توفيق صالح/ إلاحياة لى إلا فى مصر (حوار)	٦٠/أغسطس	١١٥
٤٣	حلمى سالم	أستقيل من جمهورية الشعر (تواصل)	٥٤/يناير فبراير	٩٨
		ديوان جديد «الخروج واشتعال سوسنة» (مكتبة)	٥٤/يناير فبراير	١٣١
		المؤتمر الخامس لأدباء مصر فى الأقاليم أخطار المنظور الجغرافى (رسالة)	٥٧/مايو	١٣٣
		تواصل شعر (تواصل)	٥٩/يوليو	١١٩
		إلغاء قصيدة نزار قبانى/ سياسة «غسيل المخ» التعليمية (قضية)	٥٩/يوليو	١٢٨
		يعد أن قرأت: ثقافة على ورق سيلوفان (دراسات ومقالات)	٦٢/أكتوبر	
		تواصل (تواصل)	٦٢/ أكتوبر	١١٠
		شيخ النقاد فى بيته/ مندور وأنا/ حوار مع ملك عبد العزيز (حوار)	٦٣/نوفمبر	١٣١
٤٤	خالد عبد المحسن	الوالد/الوطن/القيمة(دراسات ومقالات)	٥٧/مايو	١٢١
٤٥	خالد عبد المنعم	الحصار الجميل (شعر)	٦٢/ أكتوبر	١٠٨
٤٦	خالد محيى الدين	تعبيراً عن تقديرنا له (افتتاحية)	٥٧/ مايو	٥
٤٧	خليل الخليل	تداعيات حول ورود صقر السامة كيف نرش الملح للولادة الجديدة؟ (دراسات ومقالات)	٦١/سبتمبر	١١٥
٤٨	خليل عبد الكريم	الخلافة الاسلامية ونقمة الاسلامويين (١) (مكتبة)	٥٨/يونيو	١٣٦
		الخلافة الاسلامية ونقمة الاسلامويين (٢) (مكتبة)	٥٩/يوليو	١٢٢
٤٩	خيرى دومه	عبد المحسن بدر: مربيا للعقول والضمائر (شهادة)	٥٦/ابريل	١٨
٥٠	خيرى شلبى	منزلة الشوق (قصة)	٥٦/ابريل	٧٢
٥١	خيرى عبد الجواد	وقائع موت الخضرة (قصة)	٥٦/ابريل	٧٨
٥٢	درويش الاسيوطى	ارفعوا قبضة الادارة (رسالة)	٦٢/أكتوبر	٤٨

المسلسل	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
٥٣	رجاء النقاش	صفحة من الذاكرة محمد مندور يبكى ويشد شعره الأبيض (دراسات ومقالات)	٦٣/نوفمبر	٢٣
٥٤	رضا البهات	عدد الشعر غموض اللغة/غموض المعاناة (رسالة)	٥٤/يناير فبراير	٩٢
٥٥	د. رفعت السعيد	حسن البنا سيد عصر الارتداد. (دراسات ومقالات)	٥٤/يناير فبراير	١٣
		أسطورة الرومانسى الاشتراكى تتحقق	٥٨/يونيو	١٤
		رفيق جبور: القنصل الشيوعى : لا أملك سوى قلمى ، فهل تضبطونه؟ (دراسات ومقالات)	٦١/سبتمبر	١١
		محمد مندور: يوليو و«الديمقراطية السياسية»/ خمس جمل معلقة فى الأعناق. (مكتبة)	٦٣/نوفمبر	٥٩
٥٦	رفعت سلام	بلوتولاند قفزة خارج السياق/قفزة فى قلب السياق (دراسات ومقالات)	٥٧/مايو	٤٢
٥٧	رمسيس لبيب	فى الخلاء (قصة)	٥٥/مارس	٨٩
٥٨	زكريا عبد الحميد	كابوريا بين تجاوز التقليدية والتميز السينمائى (سينما)	٦٤/ديسمبر	١٢٤
٥٩	زهير شلبية	الروائى العراقى الكبير غائب طعمه فرمان فى الحوار الأخير: أنا محامى الفقراء. (حوار)	٦٢/أكتوبر	٧٦
٦٠	د. سامح مهران	صناعة بريخت/عنتر يبيع حريته (مسرح)	٥٦/ابريل	١٠٠
		مسرحية الراهب ومشاكل العمل الأول. (دراسات ومقالات)	٥٧/مايو	٥٠
٦١	سعد القرش	استقبال (قصة)	٦٢/أكتوبر	٩٤
٦٢	سعد الله ونوس	الاغتصاب (مسرحية)	٥٥/مارس	٣٨
٦٣	سعديه مفرح	سيناريو (شعر)	٥٤/يناير فبراير	٨٩
		ندوة «الثقافة والمثقفون فى دول الخليج العربى» (رسالة)	٥٦/ابريل	١٢٨
٦٤	سعيد الكفراوى	مآوى للطيبين (قصة)	٦٠/أغسطس	٦٨
٦٥	سليمان شفيق	الاعلام العربى والبث المباشر (ندوة)	٦٠/أغسطس	١٣١
٦٦	سمير الأمير	البروسترويكا والأدب السوفيتى (ترجمة)	٦٤/ديسمبر	١٥
٦٧	سمير عبد الباقى	للجنة باب واحد ولكن للجحيم سبعة (شعر)	٥٨/يونيو	٨٣
٦٨	سمير فريد	فساد الأجهزة (شهادة)	٦٢/أكتوبر	٣٤
		البحث عن سيد مرزوق/ القاهرة ٩٠ والأكتئاب القومى (سينما)	٦٢/أكتوبر	١٢٦
٦٩	سهى وحيد النقاش	المرأة فى حياة مختار (ندوة)	٦١/سبتمبر	١٣٨

المسلسل	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
		تحويل الثقافة الى بضاعة فلكلورية (شهادة)	٦٢/أكتوبر	٣٠
١٠٤	عدلى رزق الله	مطلوب توفر الخيال والنوايا الطيبة (شهادة)	٦٢/اكتوبر	٢٥
١٠٥	عز الدين نجيب	النزعة الاستعراضية والتوسع الأفقى (شهادة)	٦٢/أكتوبر	٣٧
١٠٦	عزت الطيرى	برامج المساء والسهرة (شعر)	٦٢/اكتوبر	١٠٥
١٠٧	عصام راسم فهمى	ثلاث قصص قصيرة	٥٦/ابريل	٨٣
١٠٨	عصمت قنديل	«فى الريش- الموت عند القيامة- بين الرجوع انتظار (قصة)	٦١/سبتمبر	٦٧
١٠٩	عطية الصيرفى	تعليق حول الثورة الفرنسية «المجتمع المصرى»	٥٤/يناير فبراير	٥٠
		تأثير الثورة الفرنسية على نشوء الطبقة العاملة المصرية الحديثة (دراسات ومقالات)		
١١٠	علاء الديب:	الأوراق الكبيرة تسقط مبكراً (شهادة)	٥٦/ابريل	١٦
١١١	على الألفى	ابن منظور القبطى (شهادة)	٥٧/مايو	١٠٥
		الرؤى الأدبية والفكرية المخالفة للتراث وموقف المجتمع منها (دراسات ومقالات)	٥٩/يوليو	٥٩
		محمد المخزنجى واقصوصتان فى الظلمة (مناقشة)	٦٠/أغسطس	١٣٩
		قراءة فى «مقدمة فى فقة اللغة العربية»/ الكشف عن جدل اللغات (دراسات ومقالات)	٦٢/أكتوابر	٦٥
١١٢	على الشرقاوى	سيد الهمزة (شعر)	٥٥/مارس	٨٧
١١٣	على قنديل	أرى أصدقائى (شعر)	٥٩/يوليو	٩١
١١٤	على منصور	«اخر الحالمين كان» / مائدة طويلة وغذاء قليل (مكتبة)	٦١/سبتمبر	١٤٠
١١٥	غالب هلسا	الذاكرة الفلسطينية (شهادة)	٥٦/ابريل	٣٦
١١٦	د. غالى شكرى	غالب هلسا:هبة المكان (شهادة)	٥٦/ابريل	٤٩
		لويس عوض يشهد (حوار)	٥٧/مايو	٥٥
		الحفر عند الجذور (دراسات ومقالات)	٦٤/ديسمبر	٣٤
١١٧	غالية قبانى	صورة (قصة)	٦١/سبتمبر	٧١
١١٨	غسان زقطان	توضيح حول ندوة «عشق أباد»/ هل يجدى نقاش معصوب العينين؟ (رسالة)	٥٦/ابريل	١٣١
١١٩	فاروق شوشة	رؤية من قريب (شهادة)	٥٦/ابريل	٥٣
١٢٠	فاروق عبد القادر	مقدمة مسرحية الاغتصاب	٥٥/مارس	٣٢
		«صراع المساحات عند سعد الله ونوس» (دراسات ومقالات)		
		عبد المحسن طه بدر/ لمحات من حياته وأعماله (دراسات ومقالات)	٥٧/مايو	١١٥
		«المسرح فى الوطن العربى جدارية مترامية لأبعاد (دراسات ومقالات)	٦٠/أغسطس	٥٠
		فى وداع عبد الحكيم قاسم:		

المسلسل	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
		عن أيامه.. أيام الانسان (دراسات ومقالات)	٦٤/ديسمبر	٣٩
١٢١	فاصل لقمان	لم يعد التزوير كافيا لعزيز نيسين (ترجمة)	٥٩/ يوليو	٢٨
١٢٢	فتحى عبد الله	قيامة من يشهد (شعر)	٦١/سبتمبر	٥١
١٢٣	د. فخرى لبيب	كنز الدخان (قصة)	٦٤/ديسمبر	٦٤
١٢٤	فريدة النقاش	أجراس بيت لحم.. وأشواقنا (افتتاحية)	٥٤/يناير	٥
		على هامش الراية البيضاء. وعى «النونو» البطئ (متابعة)	٥٤/يناير فبراير	١٢٦
		أهلا..سعد (افتتاحية)	٥٥ /مارس	٥
		ألا ما أكثر الراحلين.. (افتتاحية)	٥٦/ابريل	٥
		وحيد وعبد المحسن (شهادة)	٥٦/ابريل	١٧
		هذا المنور المصرى. (افتتاحية)	٥٧/مايو	٦
		لؤلؤة المستحيل.. الممكن (افتتاحية)	٥٨/يونيو	٥
		«نوستالجيا»/ أنشودة طويلة للحرية. (افتتاحية)	٥٩/يوليو	٥
		حرية الشعب إبداع متصل (افتتاحية)	٦٠/اغسطس	٥
		من أجل موسم مسرحى اقليمى كامل (مسرح)	٦٠/أغسطس	١٣٤
		حضارة الزارع وحضارة الراعى (افتتاحية)	٦١/سبتمبر	٥
		استراتيجية للترويض والالحاق (افتتاحية)	٦٢/أكتوبر	٥
		على طريق مندور.. الى المستقبل (افتتاحية)	٦٣/نوفمبر	٥
		نماذج بشرية/ النزوع الرومانسى والاحتجاج الشامل (مكتبة)	٦٣/نوفمبر	٨١
		آيها الحزن مهلا (افتتاحية)	٦٤/ديسمبر	٥
١٢٥	فؤاد دوارة	هذا هو مشوارى/ حافظت على القيم الانسانية والجمالية ودافعت عن تحرر بلادي. (حوار)	٦٣/نوفمبر	٩٣
١٢٦	د. فؤاد زكريا	رعاية الدولة للثقافة ضرورة (شهادة)	٦٢/أكتوبر	٣٣
١٢٧	فؤاد قاعود	مجلات الدولة مصابة بفقر دم (شهادة)	٦٢/أكتوبر	٢٩
١٢٨	فؤاد مرسى	أفضل ماعلمتنى الحياة:تأملات الخامسة والستين (وثيقة)	٦٤/ديسمبر	١٤٢
١٢٩	فوزى شلبى	ثرثرة لن يعتذرعنها محمد مهران السيد (حوار)	٥٨/يونيو	١٢٤
١٣٠	د. فيصل دراج	الثقافة والطبقات الاجتماعية (دراسات ومقالات)	٥٥/ مارس	٩
١٣١	كريم دباح	رسالة من الأرض المحتلة/ المطلق الفلسطينى يقاتل)	٥٤/يناير فبراير	١٠٤
١٣٢	كمال أبو النور	جيلى عبد الرحمن فى آخر حوار قبل رحيله/ استلهموا من الشعب الجمال والحكمة (حوار)	٦٢/أكتوبر	٨٤
١٣٣	كمال الجزولى	الطفل فى السحاب (شعر)	٥٨/يونيو	٨١
١٣٤	كمال القلش	رسالة دكتوراه..! (قصة)	٥٥/يوليو	٧٨

المسلسل	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
١٣٥	كمال رمزى	الملتقى الرابع للسينما الأفريقية (رسالة)	٥٧/مايو	١٢٨
		مهرجان الأفلام التسجيلية الثالث عشر/ المستقبل لسينما الشباب (رسالة)	٥٧/مايو	١٣٩
		غياب محمود الشريف: كلنا نعيش فى أغانيه (متابعة)	٦١/سبتمبر	١٠٢
		الظلال الحية (مكتبة)	٦٢/أكتوبر	١٣٢
		سوبر ماركت جديد محمد خان/ من أحد الفاشلين- الى كل الناجحين(سينما)	٦٤/ديسمبر	١٠٢
١٣٦	د. لطفى عبد البديع	الثقافة قيم إنسانية مزدهرة (شهادة)	٦٢/أكتوبر	٣٥
١٣٧	لطفى واكد	ذكريات مع فارس الموقف (شهادة)	٥٧/مايو	٩٣
١٣٨	د. لطيفة الزيات	شهادة على العصر/شهادة على الذات (شهادة)	٥٤/يناير فبراير	١٣٦
		عن معلمى أتكلم (شهادة)	٥٧/مايو	٩٩
١٤٠	ليانة بدر	المنفى (قصة)	٥٦/ابريل	٧٠
١٤١	ماجدة موريس	رسالة مهرجان ليبزج/ بين السياسة والسينما... وجد الفن طريقه (رسالة)	٥٤/يناير فبراير	١١٧
		المهرجان الأول لسينما الأطفال فى مصر بين ضرورة البداية .. وفرحة الاستمرار	٦٢/اكتوبر	١٣٥
		(متابعة) الأفلام المسيحية فى مصر هلى هى خطوة للأمام.. ام للخلف (سينما)	٦٤/أغسطس	١٠
١٤٢	مجدى أحمد حسنين	قلم كوبيا (قصة)	٦٠/اغسطس	٩٢
١٤٣	مجدى الجابرى	قصيدة الأرض (شعر)	٦٠/أغسطس	١١١
١٤٤	مجدى عبد الحافظ	ماذا قال طه حسين للغرب (رسالة)	٥٦/ابريل	١٢٥
		اسكندرية كمان وكمان فيلم جديد على السينما العربية (سينما)	٦١/سبتمبر	١٢٣
١٤٥	مجدى عبد الكريم	الفكر الاخلاقى العربى (مكتبة)	٦٤/ديسمبر	١١٨
		رسالة أسيوط (رسالة)	٦٤/ديسمبر	١٢٢
١٤٦	د. مجدى يوسف	صورتنا فى الأدب الغربى (متابعة)	٥٦/ابريل	١١٧
		دور مصر فى الأبداع الفلسفى «التراث من أجل المستقبل» (متابعة)	٦١/سبتمبر	١٢٧
١٤٧	محسن يونس	المصطفى (قصة)	٦٠/أغسطس	٧٦
١٤٨	محمد الحلو	منير الشعرانى وعطيه مصطفى والخط العربى (فن تشكيلى)	٥٦/ابريل	١٠٤
		البهجة الكاذبة.. فى لوحات صلاح عنانى (فن تشكيلى)	٥٦/ابريل	١٠٦
		قصائد قصيرة (شعر)	٥٩/يوليو	١٠٥
		الفنان السكندرى على عاشور ولوحاته ذات الهوامش المضيئة (فن تشكيلى)	٦٢/أكتوبر	١٤٣

المسلسل	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
١٤٩	محمد السيد اسماعيل	القتلى (شعر)	٥٩/يوليو	١١٢
١٥٠	محمد الشهاوى	المرأة الاستثناء (شعر)	٥٦/ابريل	٨٧
١٥١	محمد الغيطى	سر السين (شعر)	٥٨/يونيو	١٠٠
١٥٢	محمد الفقيه صالح	قصيدة الى طرابلس الغرب (شعر)	٥٥/مارس	٧٦
١٥٣	محمد جبر الحربى	منازل (شعر)	٦٠/اغسطس	١٠٩
١٥٤	محمد جبريل	حالة (قصة)	٥٨/يونيو	٧٥
١٥٥	محمد حمزة العزونى	«الأنتوبى» فى أتيلبيه القاهرة / فن التعاطف مع البشر (ندوة)	٥٥/مارس	١٢٨
١٥٦	محمد روميش	القسوة الأدبية على النفس (تواصل)	٥٤/يناير فبراير	٩٥
		تواصل قصة (تواصل)	٥٩/يوليو	١١٦
		...ام حوار السلطان (مناقشة)	٥٩/يوليو	١٢٦
		تواصل قصة (تواصل)	٦١/سبتمبر	٧٥
		حول التغيير فى المجتمعات (تواصل)	٦٤/ديسمبر	٨٤
١٥٧	محمد سليمان	لماذا تحلق فى غيمة؟ (شعر)	٥٨/يونيو	٩٢
١٥٨	محمد صالح	لاهو ولاالقصيدة (شعر)	٥٦/ابريل	٢٢
١٥٩	محمد عبد الواحد أبو قمر	هذه المرة (قصة)	٥٩/يوليو	٨٥
١٦٠	محمد عبله	مأساة البيت الكبير.(فن تشكيلى) .	٥٦/ابريل	١٠٢
		النكتة اما اما بايخة او مكررة (فن تشكيلى)	٥٦/ابريل	١٠٦
١٦١	محمد مندور	مقالان لم ينشرا لمندور ١- التل الملهم (دراسات ومقالات)	٦٣/نوفمبر	
		٢- حديث خطير:اتصال المثقفين بالعمال (دراسات ومقالات)	٦٣/نوفمبر	٢١
١٦٢	محمد مهران السيد	حركة قد تكون الاخيرة فى سيمفونية العمر (شعر)	٦٠/اغسطس	٩٤
١٦٣	محمد موسى	تشكيليان مصريان يعرضان فى باريس/ الانسان الخالد.. فى خطين فقط (رسالة)	٦٤/ديسمبر	١١٧
١٦٤	محمد هشام	إنتظارى وبعدك (شعر)	٦١/سبتمبر	٤٥
		١٧ سنة على رحيل بابلونيرودا ضد القبح فى العالم (ترجمة)	٦٢/أكتوبر	٥٥
١٦٥	د. محمود اسماعيل	خرافة القطيعة المعرفية بين الشرق والغرب (دراسات ومقالات)	٦٠/أغسطس	١١
١٦٦	محمود الحلوانى	اسكندرية (شعر)	٦٤/ديسمبر	٧٨
١٦٧	محمود الوردانى	دقات (قصة)	٥٨/يونيو	٥٩
١٦٨	محمود أمين العالم	محمد مندور: ناقدا ومناضلا وانسانا (دراسات ومقالات)	٦٣/نوفمبر	١٣
١٦٩	محمود عبد الوهاب	استشهاد متوج بالكبرياء قراءة فى «أحمد وداود» رواية فتحى غانم (مكتبه)	٥٥/مارس	١٢٣

المسلسل	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
١٧٠	محمود نسيم	مشاهدات مسرحية (مسرح)	٦١/سبتمبر	١٢٩
		صراعات المماليك تصوغ المواسم المسرحية (شهادة)	٦٢/أكتوبر	٤١
١٧١	مدحت منير	والناس (شعر)	٥٨/يونيو	١٠٩
١٧٢	مسعود شومان	فتافيت رغيف ميت (شعر)	٦٤/ديسمبر	٨٠
١٧٣	مصباح قطب	الجمعيات الثقافية فى مصر «أنت فى جماعة/انت ضد النظام» (تحقيق)	٥٤/يناير فبراير	٣٦
		الاسلام السياسى كتاب ضد الركود- فى المنهج والحياة (مكتبة)	٥٥/مارس	١٣٧
		حوار مع المفكر السودانى عبد السلام نور الدين/ مأساتنا أن التخلف يقود التقدم (حوار)	٥٦/ابريل	١٣٥
		فى مونديال الصراع السياسى الثقافى/ الكتابة بـ ١٦ كاميرا (مناقشة)	٦٠/أغسطس	١٤٣
		الشيوعيون الكتويجية وأخلاق الوضوح الشامل (مكتبة)	٦١/سبتمبر	١٤٣
١٧٤	مصطفى الأسمر	خماسى (قصة)	٥٥/مارس	٩٦
١٧٥	مصطفى الجارحى	من كبريت مبلول الى دمنا المخطوف (شعر)	٥٨/يونيو	١٠٦
١٧٦	د. مصطفى صفوان	أعبر المحيط بفرشاة أسنان (شهادة)	٥٧/مايو	٩٧
١٧٧	ملك عبد العزيز	تعقيب على مقال صلاح عيسى عن مندور (تواصل)	٦٤/ديسمبر	٨٦
١٧٨	ممدوح عدوان	مرثية الصديق اللدود (الى غالب هلسا) (شعر)	٥٦/ابريل	٦٢
١٧٩	منتصر القفاش	ويوغلن فى الحفر (قصة)	٦٢/أكتوبر	٩٠
١٨٠	مى التلمسانى	إنجى أفلاطون: مواسم الرحيل .(حوار)	٥٨/يونيو	١١٧
		عروض الشارع وديناميكيات الاتصال (رسالة)	٦٤/ديسمبر	١١٠
١٨١	ميرفت مبارز	الكسندر سير جيفيتش بوشكين ١٧٩٩-١٨٣٧/ الديسمبرى صريع الهوى (ترجمة)	٦٠/اغسطس	٣٣
١٨٢	نبيل القط	فوق مقعد حجرى (قصة)	٦٢/أكتوبر	٩٧
١٨٣	نبيل فرج	المخرج التونسى الطيب الوحيشى/ كسر قيود البيئة فى «ليلى والمجنون» (حوار)	٥٥/مارس	١٠٨
١٨٤	نزار سمك	بمناسبة زيارة فرقة صابرين القاهرة/ كاميليا والدويندى الفلسطينى (متابعة)	٥٦/ابريل	١١٠
		اللقاء الختامى لمهرجان فرق الاقاليم/ جدية وصدق العاملين جميعا (مسرح)	٦٤/ديسمبر	١٠٥
١٨٥	نزيه أبو نضال	آن للفارس أن يترجل (شهادة)	٥٦/ابريل	٥٨
١٨٦	د. نصر حامد أبو زيد	الكشف أقنعة الإرهاب: بحثاً عن علمانية جديدة (دراسات ومقالات)	٥٨/يونيو	٤٠
١٨٧	هدى عباس	اغتيال شبع (قصة)	٦٢/أكتوبر	٩٩

زنقة سيدى سرحان

«سور الأزبكية» هو أحد التقاليع الجديدة، التى سيشهدها معرض القاهرة الدولى للكتاب،هذا العام ليختلط فيه- كالعادة- الحابل بالنابل، والشعراء بالمداحين، وباعة الفشار بباعة أغانى أحمد عدوية، والمثقفين الذين يشكون من ارتفاع أسعار المشروبات فى مقهى زهرة البستان، بالمثقفين المتأففين من تدهور مستوى الجمال بين مضيفات فنادق الخمس نجوم!

و الفكرة من اقامة سور الأزبكية فى المعرض، هى طرح المتراكم من مخزون الكتب ،لدى الهيئة المصرية العامه للكتاب، للبيع بأسعار مخفضة، واحياء ذكرى المأسوف على أسعاره، سور الأزبكية، الذى غذى عقول ووجدان ومواهب أجيال من الأدباء والمتأدبين، وصان النسخ الباقية من عشرات الكتب النادرة من التبدد، واستنقذها من بين براثن باعة الروبابكيا، الى أن أدركته بلدوزرات الانفتاح وغابات الخرسانه.. فتحول الى «بوتيكات» لبيع مهربات بورسعيد، والتعامل مع الكتب القديمة طبقا لأسعار الدولار فى السوق المصرفية الموازية!

ولايعيب هذه الفكرة الطيبة، سوى العيب الذى لحق بفكرة «المقهى الثقافى» التى كانت تقليعة معرض العام الماضى، وهو التعامل مع ظواهر ثقافية لها جذورها العميقة ووظيفتها الجادة، بعقلية سياحية، وتحويلها الى شئ «يفرح الأولاد» ويبسط السياح، ويصوره التليفزيون باعتباره من معجزات سيدى سرحان، وما أن ينتهى المولد، وينصرف المصورون، حتى يهدم الشادر، وتجمع مقاعد المقهى، وأحجار السور، لتوضع فى المخازن وتقيد فى دفتر الكهنة!

فرغم الاعلان عن استمرار المقهى الثقافى ، وتحويله الى مقهى دائم فى مدخل هيئة الكتاب، إلا أن المقهى الدائم لم يستمر سوى شهرين، اغلق أبوابه بعدهما ، ولابد أن الحياء وحده هو الذى حال دون الاعلان عن الابقاء على سور الأزبكيه فى أرض المعارض، مع تغيير اسم مدينة نصر، الى مدينة الأزبكية، وهو مايدل على أن نفس هيئة الكتاب أقصر من نفس فنادق الخمس نجوم التى تنقل الى ابهائها أحياء «السكرية» و«بين القصرين»، وتستحدث أركانا دائمة لبيع الكشرى والطعمية وتدخين البورى!!

ومشكلة مهرجانات معرض الكتاب، هى أن الزيطة التى تحدث فى اسبوعى المعرض، تنتهى بانتهائهما ، بينما تظل كل مشاكل صناعة الكتاب وتوزيعه وحقوق مؤلفيه وقرائه مقيدة فى جدول الأعمال، فلا أحد يناقشها ، ولا أحد يجد لها حلاً.. ولو أن هذا الهدف كان وارداً، لبحثت هيئة الكتاب أو وزارة الثقافة عن مقهى حقيقى فى وسط المدينة، ليكون مقهى للمثقفين على النحو الذى تتبعه وزارة الثقافة السوريه، ولطلبت من محافظة القاهرة، تخصيص أماكن طبيعية، لبيع الكتب المستعملة، فى الميادين العامه ومناطق الازدحام السكانى، يحظر تحويلها الى بوتيكات، ولفضلت أن يكون معرض الكتاب فرصة لمناقشة علمية رصينة بين المثقفين تواجه مشاكل صناعة الكتاب، من حقوق المؤلفين الى اسعار الجمارك ومن نفقات الاعلان الى ظاهرة التزوير، بدلا من الزيطة الاعلامية التى حولت معرض الكتاب من مناسبة ثقافية الى زنقة سيدى سرحان للمثقفين من هواة الظهور على شاشة التليفزيون

صلاح عيسى

تقدم

- في سلسلة «الشعر والشعراء»:

محمود سامي البارودي

إعداد: محمد عفيفي مطر

رسوم: نبيل تاج

- في «مكتبة التاريخ»:

صك المؤامرة (وعد بلفور)

جميل عطية ابراهيم صلاح عيسى

- في سلسلة «الحكايات العلمية للصغار»:

- الصقر ردسور يتلقى إنذاراً
- الحصان ينتقم لرفيقه
- المرجان يستعين بالقواريخ
- ثعلب الصحراء في خطر
- وزارت الدودة وصاحبها

بقلم: صنع الله إبراهيم



رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

الثمن ١٥٠ قرشا

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
إخوان مورفيتي ليبانياء
تليفون: ٣٩٠٤٠٩٦


Bibliotheca Alexandrina
0530720